This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

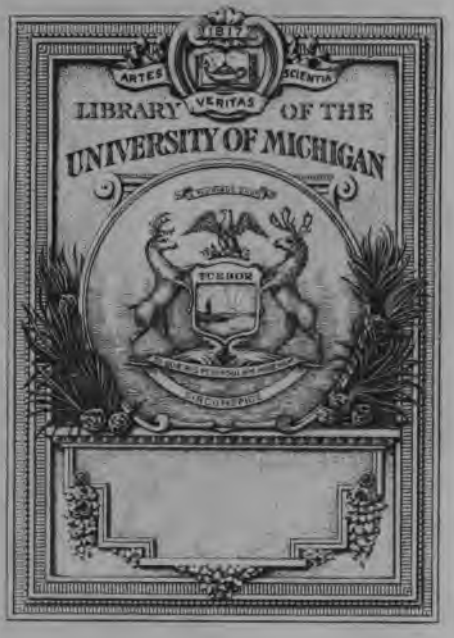
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 978,912


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

17443

ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE

DER

FRANZÖSISCHEN TRAGÖDIE

VORNEHMLICH IM XVI. JAHRHUNDERT

VON

ADOLF EBERT.

GOTHA.

VERLAG VON FRIEDRICH ANDREAS PERTHES.

1856.

VORREDE.

In dieser Schrift gebe ich die Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie d. h. *die Geschichte derselben im Zeitalter ihrer Entwicklung*, von ihren Anfängen also bis zu ihrer festen Gestaltung — bis auf CORNEILLE'S *Horace*: nur dass ich mich genöthigt sah, darauf zu verzichten, die letzte Periode dieses Zeitraums, die nach Garnier nämlich oder seit dem Ende des XVI. Jahrhunderts, mit derselben *Ausführlichkeit* als die frühern zu behandeln, weil zu letzterem in Deutschland die literarischen Hülfsmittel nicht ausreichten. Um ein Beispiel hierfür, und zwar sogleich ein hervorstechendes zu geben, so besitzen die Bibliotheken zu Berlin, Wien, Göttingen, Darmstadt, Gotha — kleinerer Bibliotheken hier gar nicht zu gedenken — das *Théâtre* HARDY'S nicht; nur in München fand es sich, aber auch nur ein Band von den sechsen, die es zählt.

Ueber die von mir befolgte Methode der Behandlung der Literaturgeschichte habe ich mich in der *Einleitung* ausge-

sprochen: keine ästhetischen, sondern historische Zwecke habe ich verfolgt. Der Literarhistoriker hat meiner Ansicht nach eben vor allem Historiker zu sein. Daher ist die Wahl des Gegenstands auch keineswegs aus einer Vorliebe für die klassische Tragödie der Franzosen entsprungen — wie Andre unter uns aus Vorliebe für das englische und spanische Drama deren Geschichte geschrieben haben. Vielmehr war das Studium der ältern unvollkommnen tragischen Hervorbringungen der Franzosen, wie man unschwer glauben wird, in hohem Grade ermüdend. Aber muss der politische Historiker sich nicht auch oft durch die langweiligsten und weitschweifigsten Aktenstücke durchquälen? Das lohnende Ziel, wonach einzig und allein jeder Historiker ohne Unterschied, mag er nun die politische oder die literarische Geschichte behandeln, zu streben hat, ist die *Wahrheit* zu finden. Es muss ihm in dieser Rücksicht gleichgültig sein, ob sein Weg durch reizende Fluren, oder wildes Gestrüpp, oder durch langweilige Alléen von Taxusbäumen führe: er ist nicht mit dem Touristen, sondern mit dem Naturforscher zu vergleichen.

War es also nicht das ästhetische, sondern das historische Interesse, welches mich zur Abfassung dieser Schrift bewog, so glaube ich um so eher in meinem ästhetischen Urtheile über die französische Tragödie unpartheilich gewesen zu sein. Habe ich keine persönliche Vorliebe für sie, so theile ich andererseits ebenso wenig das wegwerfende Urtheil, das im Allgemeinen nicht bloss bei uns, sondern in Europa über sie gefällt wird. Sie ist eine gestürzte Grösse, welche die Rache der von ihr einst unterdrückten Nationalbühnen noch zu em-

pfinden hat. Diese Rache ist eine Art Wiedervergeltung: sie äussert sich nämlich darin, dass wie das französische Trauerspiel selbst früher von der tragischen Bühne der andern Völker das nationale verdrängte, diese nunmehr hingegen seiner eignen, französisch nationalen Bedeutung in ihrem ästhetischen Urtheil gar keine Rechnung tragen. Will z. B. der deutsche oder der spanische Kritiker eine Tragödie Corneille's oder Racine's beurtheilen, so stellt er sie sich — in den meisten Fällen — in Gedanken in *seine* Sprache und auf *seine* Bühne übertragen vor, indem er sich wohl selbst der einstigen Nachbildungen und Uebersetzungen erinnert — und gibt dann ein in der That ungerechtes Urtheil ab. Welche Bedeutung allein hat der Vers: keine Sprache kann aber den *französischen* Alexandriner wiedergeben; ein deutscher vollends verhält sich zum französischen, wie ein Holzschnitt zu einem Kupferstich. Und doch ist der Alexandriner ein durchaus *wesentliches* Moment des französischen Trauerspiels. Hätte ein Römer sich unterfangen dürfen, den Homer zu beurtheilen, wenn er ihn in *lateinische* Hexameter übertragen sich gedacht hätte? Und doch ist zwischen dem lateinischen und griechischen Hexameter kein so grosser Unterschied, als zwischen einem deutschen oder spanischen und einem französischen Alexandriner. — Von der historischen Bedeutung der Literaturen ist die nationale unzertrennlich; trägt man der letztern nicht die gebührende Rechnung, ist die andre in ihrer Wahrheit nicht zu erkennen und festzustellen.

Eine andre Ursache der übertriebenen Geringschätzung der klassischen französischen Tragödie sind die noch immer fort-

wirkenden ästhetischen Anschauungen der Romantiker. Bei ihrer falschen Scheidung der Poesie in antik-klassische und christlich-romantische konnte die französische Tragödie kaum einen andern Platz finden, als den einer bloss gemachten, erkünstelten Nachahmung der antiken. Die Franzosen waren einmal so unglücklich gewesen, so raisonnirte man häufig, kein originelles nationales, weil kein *romantisches*, Trauerspiel schaffen zu können — in der klassischen Epoche ihrer Literatur nämlich; sie hatten deshalb die Nachahmung zu Hülfe nehmen müssen: wenn man wenigstens doch gesagt hätte, sie wären dabei stehen geblieben, und damit anerkannt, dass überall die tragische Kunst in den neueren Literaturen erst mit der Nachbildung der antiken ihren Anfang genommen!

Die neuste Aesthetik hat jene falsche Scheidung verworfen, indem sie vielmehr eine klassische, eine mittelalterliche und eine moderne Dichtung unterscheidet. Zu dieser Ansicht hatten meine literarhistorischen Studien mich schon längere Zeit von selbst geführt: die Einleitung, welche diesen Punkt erörtert — und bloss deshalb, weil es für die richtige Auffassung der folgenden literaturgeschichtlichen Darstellung nothwendig ist — wird dem Kundigen wohl zeigen, dass wenn ich auch in einzelnen der wichtigsten *hier in Betracht kommenden* Resultate mit Vischer übereinstimme, doch der Weg, auf welchem ich zu ihnen gelange, ein eigenthümlicher, das Princip der Unterscheidung ein anderes, auch deshalb die Grenzlinien, die ich zwischen dem Reich der modernen und der mittelalterlichen Dichtung in den einzelnen Literaturen ziehe, andre sind, als Vischer, nach seiner speziellen Aesthetik der bildenden

Künste wenigstens zu schliessen, in derjenigen der Dichtkunst, welche noch nicht erschienen ist, ziehen wird. Indessen nehme ich gerade für diese Einleitung die Nachsicht des Lesers besonders in Anspruch: ich habe mich da auf ein Feld begeben, das eine der Betrachtungsweise des Historikers ganz entgegengesetzte Behandlung, die rein abstracter Deduction fordert; die Schwierigkeit ward noch vermehrt durch die Nothwendigkeit auf wenigen Seiten zusammenzufassen, was vollständig zu erörtern ebenso vieler Bogen bedurft hätte. Meine Charakteristik des mittelalterlichen und modernen Dichtkunststils ist deshalb als ein blosser Versuch zu betrachten, als eine Skizze, die, wenn ausgeführt, mancherlei Einschränkungen verlangt hätte; insbesondere ist wohl festzuhalten, dass diese Charakteristik sich nur auf die Poesie zunächst bezieht, und keineswegs auf die andern Künste eine unbeschränkte Anwendung findet.

Bei der Beurtheilung meiner Darstellung des ernsten mittelalterlichen Schauspiels der Franzosen, namentlich meiner Kritik desselben ist nicht zu übersehen, dass ich es allein im Hinblick auf die Entwicklung der Tragödie hier zu untersuchen hatte. In der geschichtlichen Darstellung musste ich allerdings ausführlicher sein, weil ich meine Leser auf kein andres Werk deshalb verweisen konnte. Aber in der ästhetischen Kritik wäre es ganz ungeeignet gewesen, von einem allgemeinen Standpunkt zu verfahren. Als eine Art *epischer* Hervorbringungen betrachtet, können z. B. die Mysterien manche anziehende Seiten darbieten, die wir aber hier weder aufzusuchen, noch darzulegen hatten. Eine allgemeine

Kenntniss der geistlichen Schauspiele überhaupt musste ich ohnehin voraussetzen.

Die ausführlichen Analysen einzelner geschichtlich bedeutender Tragödien habe ich, und zwar, so viel als möglich mit des Dichters eignen Worten, gegeben, um den Leser in Stand zu setzen sich selbst ein Urtheil über die Komposition jener Stücke zu bilden. Dies schien mir im Interesse der Objectivität der Darstellung durchaus geboten.

INHALT.

Einleitung.

Seite

Behandlungsweise der Literaturgeschichte, ästhetische und historische . . . . . 1—3

Historische Dreigliederung der schönen Literatur wie der allgemeinen Geschichte; Unterscheidung eines modernen und eines mittelalterlichen Kunststils in dem Entwickelungsgang der neuern Literaturen . . . . . 3—8

Wesen des mittelalterlichen Kunststils . . . . . 9—12

Des modernen; subjectiv-individuelles oder romantisches, objectiv-formelles oder klassisches Moment desselben . . . . . 12—14

Das Drama die der modernen Poesie eigenthümlichste Dichtungsform; Vorwiegen des romantischen oder des klassischen Moments in demselben . . . . . 14—15

Allgemeine ästhetische und geschichtliche Bedeutung der französischen Tragödie . . . . . 15—16

Das mittelalterliche Schauspiel Frankreichs, vornehmlich das ernste.

Hervorgehn des geistlichen Schauspiels aus der Liturgie; seine Gegenstände; Mystères und Miracles bis zum XIII. Jahrhund. 17—20

Spiele profaner Natur; Tableaux, Entremets; Puy-Spiele des XIV. Jahrhunderts . . . . . 20—22

Neue Periode des geistlichen Schauspiels in Frankreich mit dem Anfang des XV. Jahrh.; ständige Pariser Bühnen: Confrérie de la Passion, Basoche; Entwickelung der Moralités . . . . 22—25

Enfans sans souci; Sotties, Unterschied derselben von den Farcen; Verbindung der Enf. s. s. mit den beiden andern Bühnen . . 26—29

Einfluss der ständigen Pariser Bühnen auf den Entwickelungsgang des ernsten mittelalterlichen Schauspiels, Aufführung der Mysterien in den Provinzen . . . . . 29—31

Erweiterung des Stoffs der Mysterien; drei Hauptklassen derselben: eigentliche Mystères, Miracles, Profanmysterien . . . . 31—34

Seite

Drei Hauptklassen der Moralités: allegorische (allgemeinen, besondern, mystischen Inhalts); parabolische; moralische Historien . 34—36
Spiel der Moralités in den Provinzen; Entremets und Tableaux in dieser Periode . . . . . 37—38
Betrachtung des geistlichen Schauspiels nach seinem Kunstwerth; Kritik des *entwickelten* Mystère: Mangel der Einheit der Komposition, Discrepanz von Ort und Zeit . . . . . 39—45
Mangel der Einheit der poetischen Stimmung . . . . . 45—48
Mangel der Gliederung: Eintheilung der Mystères, Journées . . 48—49
Aesthetische Vorzüge der *älteren* Mysterien . . . . . 49—51
Die Natur der Stoffe widerstreitet dem Drama, fordert zugleich an sich eine ideale Darstellung; Unfähigkeit des Idealisirens, Naturalismus . . . . . 51—56
Keine wahre Individualisirung; Gesammturtheil über die Myster. 57—58
Geringere geschichtliche Bedeutung der Moralités; Kritik der allegorischen: Komposition, Streben nach Charakteristik; Mangel des Individuellen, sowie einer ästhetischen Totalwirkung . . 59—63
Das geistliche Schauspiel entspricht der mittelalterlichen Bildung, *sittlicher* Fortschritt in den Moralités . . . . . 64—67
Kurze Charakteristik der ernsten Profanschauspiele, ihre Seltenheit und geringe historische Bedeutung . . . . . 67—69
Untergang der geistlichen Mysterien . . . . . 70—73

Beginn der modernen Literatur in Frankreich. — Bekanntschaft mit der antiken Tragödie.

Du Bellay's Vertheidigung und Verherrlichung der französichen Sprache kündet die moderne Literatur an . . . . . 74—75
Rückblick auf Franz' I. Zeit; seine Verdienste um die moderne Bildung, Einwirkung Italiens; Uebersetzungen aus den Alten . 76—78
Clément Marot und seine Schule . . . . . 78—80
Die Häupter der Plejade, der ersten *modernen* französ. Dichterschule; ihr siegreicher Kampf mit Marot's Nachfolgern . . . 81—84
Kenntniss des antiken Dramas in Frankreich vor d. XVI. Jahrh. 84—85
Erste Nachahmungen der antiken Tragödie in Italien . . . . 85—86
Kenntniss der letztern in Frankreich seit dem Ende d. XV. Jahrhunderts; Uebersetzungen der alten Tragiker; lateinische Nachbildungen, theatralische Darstellungen in den Collegien der Universitäten . . . . . 87—89
Aufführungen moderner italienischer Schauspiele in Frankreich . 90

Jodelle.

Aufführung der ersten franz. Tragödie, der Kleopatra; die andern Dramen Jodelle's . . . . . 91—92

Seite

Begeisterung für das Drama und das Alterthum; Leben Jodelle's 92—96
Seine Talente, sein Charakter, Verhältniss zu seiner Zeit . . . 97—99
Seine Werke . . . . . 99—100
Analyse der Kleopatra . . . . . 101—105
Kritik des Stücks; nationaler Charakter desselben . . . . . 106—111
Vers im Hinblick auf den der mittelalterlichen Schauspiele . . 111—112
Trauerspiel Dido . . . . . 113—115
Vergleichung der Kleopatra mit der ältesten englischen Tragödie, nationale Verschiedenheit beider . . . . . 116—117

Von Jodelle bis Garnier.

Wichtigkeit dieser Periode . . . . . 118—119
Doppeltes Theater: Hof- und Collegienbühne einerseits, Volksbühne andererseits, ihr Gegensatz . . . . . 119—121
Theater der Passionsbrüder; italienische Truppen; Publikum der Volksbühne; Beschaffenheit der Profanmysterien . . . . . 122—127
Französ. Tragödien, Uebersetzungen und Originale; vier Hauptklassen der letztern . . . . . 127—128
Aus dem Alterthum geschöpfte: Trauerspiele von La Péruse, Grévin, Jacques de la Taille . . . . . 128—130
Alttestamentlichen Stoffs (Tragédies saintes, Tragi-comédies, Tragédies prises de la Bible): Stücke von Desmazures, Jean de la Taille . . . . . 130—134
Aus der türkischen Zeitgeschichte: Bounin's La Soltane . . . 134—136
Romantisch novellistischen Stoffs: Rouillet's Tragödie, Le Jar's Tragikomödie . . . . . 136—138
Art der Aufführung; Hofschauspiele . . . . . 138—141

Garnier.

Seine allgemeine geschichtliche Bedeutung . . . . . 142—143
Leben, Werke, Ruhm . . . . . 143—145
Nachtheilige Einflüsse auf seine Production: traurige Zeitverhältnisse, Streben diesen Einfluss zu überwinden . . . . . 145—148
Mangel einer Kunstbühne . . . . . 148—149
Schädlicher Einfluss der Kunsttheorie, Scaliger's Poetik (auf Seneca hinweisend) . . . . . 149—153
Kurze Analyse von Garnier's Porcie; Cornélie und Marc-Antoine 153—156
Uebertragungen aus dem Alterthum: Hippolyte, Troade, Antigone 156—157
Worin bestand der Einfluss Seneca's auf Garnier und die franz. Tragödie überhaupt? . . . . . 158—161
Analyse der Jüdinnen, der besten Tragödie des XVI. Jahrhund. 161—166
Kritik derselben: Komposition, Diction, Alexandriner . . . . 167—169

Seite

Tragikomödie Bradamante, Analyse, Kritik, Aufführung derselben 169—176
Resultat der Betrachtung der Production Garnier's für die Entwickelungsgeschichte der franz. Tragödie . . . . . 176—178

Blick auf die Folgezeit bis Corneille.

Chaos dramatischer Production in den zwei letzten Dezennien des XVI. Jahrh.; Vorherrschen der Tragikomödie; Anfänge einer Kunstbühne . . . . . 179—185
Hardy, der erste Bühnendichter, Theater du Marais, Publikum Hardy's . . . . . 185—189
Seine Production, Tragikomödien und Tragödien; seine Verdienste: die Tragödie bühnengerecht, Gründung eines Nationaltheaters 189—194
Théophile's Pyrame et Thisbé, Analyse, Einfluss Hardy's und Garnier's . . . . . 194—198
Lethargie der Tragödie über ein Dezennium: weshalb? Neue Richtung der Poesie bedingt durch eine Wandlung der höhern Gesellschaft . . . . . 198—199
Einfluss Spaniens, Herrschaft der Gesellschaft über die Literatur, Epoche der Pastoraldichtung . . . . . 200—205
Racan's Arténice, Alleinherrschaft der Pastorale über das Theater, Mairet's, Gombaud's Schäferspiele; Corneille's Mélite . . 205—208
Mairet's Sophonisbe: Wiedererweckung der Tragödie durch die Kunstkritik; wissenschaftlich ästhetische Kreise, Chapelain . . 208—213
Kampf der Tragödie mit der Tragikomödie, oder Streit um die Einheiten: Partheiung des Publikums; Corneille's Bedeutung in diesem Streit . . . . . 213—214
Sein Versuch im Clitandre, die widerstreitenden Richtungen zu vereinigen; Form- und Zuchtlosigkeit der Tragikomödie . . 214—219
Corneille's Lustspiele und ihr Verhältniss zu den Regeln; 1635 die Regeln bereits Mode . . . . . 220—222
Corneille wendet sich zuerst der Tragédie zu, Médée, Seneca . 222—224
Rückkehr zur Tragikomödie, Illusion comique . . . . . 224—225
Die Tragikomödie Cid, erneuter Vereinbarungsversuch; rasche Zunahme der Kultur der Tragödie . . . . . 225—226
Beifall des Cid, Corneille's Stolz, Erbitterung Richelieu's . . . 226—227
Scudéry's Observations: Unverträglichkeit des romantischen Stoffs mit den Regeln; die Akademie entscheidet zu Gunsten der Regeln . . . . . 228—232
Wirkung dieses Urtheils auf Corneille, der Sieg der Tragédie entschieden . . . . . 232—234

EINLEITUNG.

Die Literaturgeschichte ist, wie schon der Name anzeigt, ein Zweig der Wissenschaft der Geschichte, und verlangt deshalb natürlich die von der Geschichtswissenschaft geforderte Behandlung. Merkwürdigerweise hat es in Deutschland lange Zeit gekostet, ehe man diese einfache Wahrheit begriff; und noch heutzutage sehen wir genug Werke unter dem Titel von *Literaturgeschichte* bei uns herauskommen, die vielmehr entweder den Namen eines bibliographischen Wörterbuchs, oder einer Statistik von Dichtkunstwerken, oder etwa einer Sammlung ästhetischer Recensionen verdienten.

Die Geschichte der schönen Literatur trat zuerst bei uns nur im Dienste der Aesthetik auf. Von vereinzelten früheren Erscheinungen abgesehen, entwickelte sie sich erst im Anfange dieses Jahrhunderts. Die Erstlinge dieser neuen Wissenschaft trugen das Gepräge ihrer Zeit: aus der *ästhetischen* Entwickelung der Nation, welche damals lange Zeit die Gesammtentwickelung beherrschte, waren sie hervorgegangen.

Das Eigenthümliche der ästhetischen Behandlungsweise im Gegensatz zu der historischen fasst sich aber kurz darin zusammen: dass es jener hauptsächlich auf das *Wie*, dieser auf das *Warum* ankommt. Das *Haupt*streben der *ästhetischen* Literarhistoriker ging allezeit nur dahin: die bedeutenderen poetischen Hervorbringungen dem Inhalt und der Form nach zu charakterisiren, sie dann nach ästhetischen Ansichten und

Theorien zu würdigen und abzuschätzen, oder sogar die letzteren selbst an den Dichtungen zu erweisen. Die *Gründe*, weshalb eine bestimmte literarische Entwickelung gerade diesen, und nicht einen andern Weg eingeschlagen, wurden wo es überhaupt geschah, nur beiläufig untersucht. Dergleichen machte man wohl in einer kurzen Einleitung ab. Ging man aber auf den Grund einer *einzelnen* poetischen Erscheinung zurück, so war das Genie des Dichters, seine individuelle Bildung meist der einzige Factor, der in Betracht gezogen wurde. — Insonderheit aber wurden alle Epochen von geringem *ästhetischen* Werth dem entsprechend äusserst oberflächlich studirt und insgemein mit wenigen tadelnden Worten abgethan. Sie zu studiren bot ja keinen Kunstgenuss, eben so wenig ihre Erzählung. Und doch sind diese Epochen meist als die Zeiten der Anfänge und des Uebergangs für den *Historiker* am wichtigsten, da sie gerade wesentlich die wahren Gründe des literarischen Entwickelungsgangs enthalten. — Literaturgeschichten solcher Art geben ein eben so falsches geschichtliches Bild, als jene plastischen Darstellungen der Gebirge, in welchen die Ebenen in *verkürztem* Massstabe ausgeführt sind, ein falsches geographisches dem unbefangenen Beschauer geben. Auch richteten jene sogenannten Historiker ihren Blick immer nur auf die Spitzen: von der einen zur andern schwangen sie sich leichten Flugs hinüber — die schöne Aussicht zu geniessen! — Die ganze Darstellung der ästhetisch behandelten Literaturgeschichte ist vollkommen subjectiv: sie behält ihren vollen Werth nur so lange als ihre ästhetischen Ansichten und Theorien in ungeschmälertem Ansehen bleiben; und ihr Werth wird auch dann bloss ein kritisch-ästhetischer sein.

Nur die wahrhaft geschichtliche Methode gibt die Garantie einer unbefangenen, objectiven Darstellung des Entwickelungsgangs einer Literatur. Sie erhebt den Autor über die subjectiven Einflüsse nationaler, zeitlicher und individueller Geschmacksvorurtheile, denen auch der grösste Aesthetiker wider seinen Willen seinen Tribut bringt. Ich beziehe diese *Erhebung*, natürlich, zunächst nur auf die allgemeine Darstellung des Entwickelungsgangs, in welchem die epochemachenden Werke gleich geschichtlichen Thatsachen nach ihrer Entstehung, ih-

rem Verlauf, wie ihren Folgen, ohne irgend einen andern Zweck, als sie *geschichtlich* zu begreifen, darzulegen sind. Die ästhetischen Urtheile, die der Literarhistoriker fällt, brauchen und können so wenig als die politischen Ansichten des politischen Geschichtschreibers auf objective Geltung Anspruch machen — es ist nichts weiter zu verlangen, als dass die Darstellung des Entwickelungsgangs selbst davon nicht afficirt werde, dass das subjective Urtheil von der objectiven Darstellung sich überall scheide. — Nur auf diesem Wege ist auch ein *stetiges* Fortschreiten dieser Wissenschaft erst möglich, die sonst zur Penelopearbeit wird.

So sehr man nun auch in Deutschland eine solche Behandlung der Literaturgeschichte in den letzten Decennien von verschiedenen Seiten her angestrebt hat, seit bedeutende Historiker sich dieses Gebiets bemächtigten, die zum Theil freilich noch, mehr oder weniger, den ästhetischen Einflüssen an ungehöriger Stelle sich hingaben: so hat die Geschichte der schönen Literatur in Einem, wie uns dünkt, äusserst wichtigen Punkte sich im Allgemeinen noch durchaus nicht von dem Einflusse der Aesthetik, und zwar insbesondere derjenigen, welche die Literaturgeschichte bei uns erst recht in Aufnahme gebracht hat, nämlich der Romantiker, genügend emancipirt[1]. Wir meinen die Eintheilung der schönen Literatur überhaupt in die klassische und die romantische, diese Zweigliederung, welche der Dichtung der alten Kulturvölker die der neuen als ein anderes Ganzes gegenüberstellt. Dieselbe hat unseres Erachtens eine Unsumme verkehrter ästhetischer Ansichten und Urtheile verschuldet — und doch vermag sie vor dem geschichtlichen Standpunkt gar nicht zu bestehen.

Die allgemeine Geschichte ist mit Recht schon lange, wenn es auch nicht überall mit vollem Bewusstsein geschah, in *drei* grosse Theile gegliedert worden — eine Gliederung, die allgemein angenommen worden ist — in die alte, die mittelalter-

[1] Auch *Hegel* fasst noch die mittelalterliche und moderne Poesie unter dem Namen der romantischen als ein Ganzes zusammen; erst *Vischer* hat den grossen Fortschritt in der Aesthetik gemacht, das moderne Ideal überhaupt von dem mittelalterlichen zu scheiden.

liche, die neue Geschichte. Den Unterschied der alten und der mittelalterlichen bestimmte das Christenthum; ob man die letztere mit der Völkerwanderung oder mit dem Untergange des weströmischen Reiches anhob: die vollkommen neue Welt, die auf den Trümmern der alten sich entwickelte, ist durch das Christenthum durchaus bedingt, ohne dessen Einfluss das Germanenthum seine weltgeschichtliche Sendung nimmer erfüllt hätte, und das andererseits selbst zur Auflösung des Römerreichs nicht wenig beitrug. Die Unterscheidung ferner einer mittelalterlichen und neuen Geschichte entsprang nicht minder aus der Erkenntniss einer wesentlich veränderten allgemeinen Bildung der europäischen Menschheit. Wenn nicht als Ursachen, doch als Merkmale dieser Veränderung führte man bald die Erfindung der Buchdruckerkunst, bald die Entdeckung Amerikas, oder die Bildung eines europäischen Staatensystems u. s. w. an. Da diese Veränderung der Kultur gegen das Ende des XV. Jahrhunderts allgemeiner sich zu offenbaren begann, so zog man hier gewöhnlich die Grenzlinie zwischen der neuen und der mittelalterlichen Zeit. — Das vollständig veränderte Bewusstsein der germanischen und romanischen Nationen manifestirt sich aber innerhalb der realen Welt, auf dem Gebiet der so gen. politischen Geschichte, alsbald, wie allbekannt, vornehmlich in der Auflösung des christlich-germanischen Feudalstaats und in dem Kampfe gegen die Hierarchie. Das Hauptmoment aber, welches die neue Lebensanschauung aus der alten hervorrief, gleich dem Reagens bei chemischen Processen wirkend, dies war der zu einem neuen Leben wieder erweckte Geist des Alterthums. Nur unter dem mächtigen Einflusse desselben hat sich das moderne Bewusstsein entwickelt, das von dem des Mittelalters nicht weniger, als von dem des Alterthums verschieden ist. Wie die Humanisten die Vorläufer und Begleiter der Reformatoren, so die Romanisten der neuen, zunächst monarchisch-absolutistischen Staatsmänner!

Es kann nicht unsere Absicht sein hier ferner auszuführen, wie sich der Unterschied des modernen Bewusstseins von dem des Mittelalters auf dem Gebiete des Staatslebens, der Kirche, der Wissenschaft, der Gesellschaft und aller Kulturverhält-

nisse seit dem sechzehnten Jahrhundert, trotz einzelner Reactionen, tagtäglich mehr offenbart, auf manchem Gebiete schon zu einem vollen Gegensatz entwickelt: es ist dies in der so gen. politischen Geschichte wenigstens — eine allgemeine Kulturgeschichte haben wir noch nicht — vollkommen anerkannt. Auch jeder, der einige historische Bildung besitzt, ist sich selbst dessen bewusst, sogar wenn er die Zustände des Mittelalters zurückwünschte. — Es ist also die Eintheilung der allgemeinen Geschichte in die des Alterthums, des Mittelalters und der neuern Zeit keine äusserliche, sondern innerliche, keine willkürliche, sondern eine nothwendige.

Wie ist es nun, dem gegenüber, möglich, die ganze schöne Literatur der germanischen und romanischen Nationen von ihren Anfängen bis heute als Ein organisches Ganze, das sich *stetig* bis heute fortentwickelt habe, zu begreifen und unter dem Namen der romantischen Literatur, der klassischen des Alterthums entgegenzustellen? Sollte sich denn auf diesem idealsten Gebiet menschlicher Thätigkeit nicht jener selbe Unterschied, bezüglich Gegensatz, einer mittleren und neuern Zeit offenbaren? Sollte der Geist des Alterthums hier nicht jenen entscheidenden, auflösend-umgestaltenden Einfluss ausgeübt haben? Dann müsste in der schönen Literatur seit dem sechzehnten Jahrhundert sich nicht das moderne Bewusstsein aussprechen. Rücksichtlich des *Inhalts* der Dichtung läugnet indessen Niemand, dass die schöne Literatur seit dem XVI. Jahrhundert mehr oder weniger, seit dem XVII. fast überall mit seltenen, zum Theil exotischen Ausnahmen (zu welchen letzteren unter andern die romantische Schule Deutschlands in mancher Beziehung gehört) von einem andern Genius, als im Mittelalter erfüllt ist. Aber der Inhalt als solcher bestimmt auf dem Gebiete der Kunst nicht die Epochen, er ist nicht das unterscheidende — sondern die Form, nicht der Stoff, sondern die Behandlung, mit einem Worte der Stil ist es, in dem höhern Sinne, der Kunststil.

In der That, es besteht ein so durchgreifender, ein so bedeutender Unterschied des Kunststils zwischen einer modernen und einer mittelalterlichen, als zwischen dieser und der antiken Literatur. So verkehrt es wäre, unsern und den mittelalterli-

chen Staat unter einem gemeinsamen Namen zusammenzufassen — eine Parthei hat dies allerdings, um die politischen Ideen zu verwirren, versucht —: eben so unverständig und die ästhetischen Urtheile verwirrend ist jene Bezeichnung „romantische Literatur".

In der Geschichte der deutschen Literatur erscheint der Kunststil, der sich mit Opitz entwickelt, sogleich in einem solchen Gegensatz zu dem der vorhergehenden Jahrhunderte, dass auch das blödeste Auge diesen Unterschied gewahren musste. Aber man sah meist in der mit Opitz anhebenden Literatur nicht einen durchaus neuen, vollständig berechtigten, Organismus, dessen erste Entwickelung in der Art selbst wie sie erfolgte, durchaus nichts Auffallendes hat, zum Theil sogar so erfolgen musste, sondern man erklärte diesen, wie man sagte, beklagenswerthen Umschwung der Dinge — der nach der Meinung Einiger sogar kaum durch die Leistungen eines Lessing, Schiller und Goethe wieder gutgemacht werden konnte — aus der Ungunst der Verhältnisse, dem Verfall der Literatur im Laufe des XVI. Jahrhunderts, aus der Gesunkenheit des Nationalbewusstseins, aus dem Uebergang der Poesie in die Hände von Gelehrten, die weil sie *Gelehrte* waren, dem Beispiel des Alterthums vor dem einer grossen — freilich zu einem guten Theil schon lange von der Nation vergessenen — poetischen Vergangenheit den Vorzug gaben. Man glaubte, dass unter günstigeren Verhältnissen die deutsche Literatur der neueren Zeit eine ganz andere, höhere, vornehmlich auch nationalere Entwickelung hätte nehmen können, dass sie dann nicht hätte mit einer ruhmvollen Vergangenheit also zu brechen brauchen. — Man zog die unverständigsten ästhetischen Parallelen zwischen den modernen und mittelalterlichen Leistungen, indem man diese Dichter alle nur als Glieder Einer Kunstfamilie betrachtete, die neuen als Epigonen der mittelalterlichen; man gebrauchte für beide denselben ästhetischen Massstab — während man doch Anstand genommen hätte, Virgil und die Nibelungen, Walter von der Vogelweide und Horaz mit gleichem Masse zu messen.

Solche verkehrte Ansichten, die keineswegs heutzutage schon abgethan sind, wären unmöglich gewesen, hätte man

von dem Entwickelungsgang der ausländischen Literaturen eine genauere Kenntniss genommen: dieser würde gezeigt haben, dass *derselbe grosse* Unterschied zwischen einer neuen und einer mittelalterlichen Literatur sich fast überall vorfindet, und dass die erstere fast überall in ganz analoger Weise, als bei uns sich entwickelte.

Nur Eine Literatur gibt es (unter denen von weltgeschichtlicher Bedeutung), die fast ganz modern: nur Eine, die durchaus mittelalterlich ist, dem Kunststil nach; jenes ist die italienische, dieses die provenzalische Literatur. Mit PETRARCA — wenn wir einen bedeutenden Namen an die Spitze stellen wollen, also absehen von ein paar nicht epochemachenden Vorläufern — mit Petrarca beginnt schon die moderne Literatur, also in Italien lange zuvor ehe die mittelalterliche in dem übrigen Europa verschieden. Der moderne Kunststil, der die petrarkische Lyrik so scharf von der provenzalischen und den italienischen Nachahmern der letzteren (im XIII. Jahrh.) scheidet, wurde aber in Italien selber keineswegs *sogleich* nun in *allen* Gattungen und Arten der Dichtkunst heimisch, oder gar alleinherrschend, obwohl er allerdings bei weitem vorwiegt; in manchen Dichtungen zeigen sich noch Mischungen des modernen und des mittelalterlichen Stils, wie in den Triumphen Petrarca's selbst: das Drama blieb auch in Italien bis zum Ende des XV. Jahrhunderts noch ganz und gar mittelalterlich. Es ist das nicht zu verwundern. Auch die moderne Staatsidee hat sich nicht *gleichzeitig* auf *allen* Gebieten des Staatslebens bei einer Nation Bahn gebrochen.

Ebenso wenig hat auch in allen germanischen und romanischen Ländern der moderne Staat zu *derselben* Zeit sich zu entwickeln begonnen: hier machte das moderne Bewusstsein sich früher und leichter, dort später und schwerer geltend: so entwickelte sich der moderne Absolutismus in Kastilien viel früher und reiner, als in Aragonien; ebenso verhalten sich Neapel und Sicilien, obwohl diese Länder in so nahen Beziehungen standen und noch heute stehen. In ganz gleicher Weise kam auch der moderne Kunststil in den verschiedenen Ländern zu verschiedenen Zeiten zur Herrschaft. Italien ging allen als Beispiel und Vorbild voran. Nach ihm ist es Spanien zu-

nächst, wo nach einigen schon der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehörigen Versuchen im Anfange des XVI. Jahrhunderts die neue Literatur sich entwickelt; dann folgt, fast gleichzeitig, Portugal; darauf in der Mitte des Jahrhunderts Frankreich; in dem letzten Dritttheil desselben England; Deutschland zuletzt im Anfange des XVII. Jahrhunderts.

Der Einfluss Italiens in Betreff der Entwickelung des modernen Kunststils hat sich auf alle die Literaturen nicht bloss indirect etwa, sondern direct geäussert, nur auf die einen mehr, auf die andern minder; aber auch die andern Literaturen haben auf einander in dieser Richtung influirt: so Frankreich und Spanien auch auf England, alle zugleich aber auf Deutschland, da Deutschland eben am spätesten die neue Literatur ausbildete. Auch hier lässt sich das gemeinschaftliche Wirken des an der Spitze menschlicher Bildung stehenden romanischen und germanischen Europa nirgends verkennen. Die eine Nation hat auch hier die andre zu demselben Ziele gefördert.

Ueberall aber geht voraus und begleitet diese Entwickelung das Studium der antiken Dichtung. Aus der Vermälung der letztern mit der Poesie des Mittelalters ist gewissermassen die moderne Dichtung entsprossen, als das Kind von beiden Eltern Züge im Aeussern und im Charakter an sich tragend, aber ein neuer Organismus. — —

Das Wesen des modernen Kunststils, seinen besondern, von dem mittelalterlichen wie von dem antiken verschiedenen Charakter vollkommen darzulegen, ist eine zu schwierige Aufgabe, um ausserhalb der Entwickelung eines ästhetischen Systems, also von dem Literarhistoriker als solchen gelöst zu werden. Es kann deshalb unsere Absicht hier gar nicht sein, jene Aufgabe zu übernehmen: jedoch sowohl das Interesse der folgenden geschichtlichen Entwickelung, wie seiner Zeit erhellen wird, als der Wunsch hier einleitend die weltgeschichtliche Bedeutung der französischen Tragödie wenigstens anzudeuten, forderte es, jenen Satz der Dreigliederung der schönen Literatur überhaupt, der wie mir dünkt gewöhnlichen Anschauung gegenüber, aufzustellen, und zu versuchen, wenigstens die Hauptmerkmale des Unterschieds des modernen

poetischen Kunststils von dem mittelalterlichen, wie sie sich uns bei vielfältigem Nachdenken dargeboten haben, hier in der Kürze anzuzeigen.

Im Mittelalter — und wir fassen hier die Zeit seiner Blüthe vornehmlich ins Auge — sind der innern Freiheit des Subjects gewisse Schranken gesetzt: das Individuum trägt da nämlich einen gewissen objectiven Gehalt in sich, der seine Willensthätigkeit bestimmt, oder bedingt, und der nicht von ihm selbst erworben ist, sondern den es als einen gegebenen, überlieferten, hingenommen hat, und sich zu assimiliren sucht. So ist der religiöse Glaube nicht das Werk eines innern Processes in dem Einzelnen, wie die Reformation dies forderte; er entspringt nicht aus dem selbsteignen, individuellen Gefühl des Bedürfnisses der Erlösung, einer individuellen Wiedergeburt: vielmehr erscheint er in der objectiven Form der Kirche fest begrenzt, in welche das Gemüth sich nur versenken, vertiefen, und also dieselbe sich zu eigen machen soll. So ist das Princip des Staatslebens, das der Feudaltreue, ein dem Individuum überliefertes Sittengesetz. Die politische Stellung des Vasallen ist ein *durch die Geburt gegebenes sittliches* Verhältniss, nicht bloss ein rechtliches. — Das ganze öffentliche Leben, der Staat, die Kirche, die Gesellschaft, erscheint in bestimmten Formen fest crystallisirt, nicht als ein vergängliches Werk der Zeit, aus der Bewegung der Geister entsprungen, und einst von ihr aufzulösen und umzugestalten, sondern als ein ewiges Werk sittlicher Nothwendigkeit. So ist der Wille des Einzelnen dem Allgemeinen nicht aus freier innerer Selbstbestimmung unterthan.

Die Phantasie wird daher nicht von allgemeinen Ideen beherrscht, die erst in dem individuellen Dichtergeist unter der producirenden Thätigkeit desselben Gestalt gewinnen, sondern diese Ideen haben bereits eine mehr oder weniger bestimmte ideale Gestalt, von der getrennt sie das Bewusstsein auf jenem Standpunkt der Kultur nicht denken kann.

Die schöpferische Thätigkeit des mittelalterlichen Dichters besteht in der Regel also wesentlich nur darin, einem *gegebenen* idealen Inhalt einen adäquaten poetischen Ausdruck zu schaffen. In dem wahren Epos, das der Anfang aller Kunstpoesie

ist, weil es aus der Volkspoesie hervorgehen muss, ist ebendeshalb eine solche Art der dichterischen Production geradezu geboten: darum kann die moderne Poesie auch so wenig das wirkliche, das nationale Heldenepos haben, als das Epos im Gegentheil recht eigentlich die Dichtungsart des Mittelalters ist, wie denn letzteres auch in unsern Nibelungen z. B. ein so bedeutendes Kunstwerk zu schaffen vermochte. — Aber auf dieser Stufe der dichterischen Production kann die Form nicht in dem höheren idealen Bezug zu dem Inhalt, wie in der modernen Poesie, erscheinen. In letzterer sind Form und Inhalt durch den individuellen Dichtergenius, da er in *beiden* zugleich *frei* waltend sich offenbart, in einer unauflöslichen, in der innigsten Verbindung. Der Process der inneren Idealisirung des Stoffs der Poesie durch die Phantasie — gehöre nun dieser Stoff der objectiven Welt an, oder der subjectiven des Gemüths — ist in der modernen Dichtung ein *freies* Werk der Individualität, die nur ihrem genialen Schöpfungstrieb damit genugthut: in der mittelalterlichen Poesie dagegen, wie wir angedeutet haben, durch die innere Unfreiheit des Individuums begrenzt. Da ist der individuelle Genius in dem Idealisirungsprocess in untergeordneterer, oder in beschränkterer Weise thätig: meist nämlich liegt entweder der Stoff bereits idealisirt vor, wie in der Sage, dem Mythus, der Legende, oder er weist auch die Idealisirung — in der Poesie — damals ganz von sich, wie die rein biblischen Stoffe — oder, gehört er der subjectiven Welt des Gefühls an, so ist seine Idealisirung in die Grenzen gewiesen, welche die allgemeine das Individuum beherrschende Lebensanschauung (die — was von Wichtigkeit — von dem Individuum weniger innerlich erworben, denn als eine überlieferte, gegebene, hingenommen ist) vorzeichnet. So kann z. B. der Minnedichter in dem Liebeslied seine rein individuelle Empfindung nicht aussprechen, ohne dass sie zugleich als Ausdruck der ritterlichen Huldigung gegen die Frauen erscheint. — Eine Folge dieser Art dichterischer Production ist, dass die Form weit weniger durchgeistigt ist, leicht etwas äusserliches, stereotypes wird, oder für sich allein etwas bedeuten, eine bloss sinnliche Wirkung hervorbringen

will: welches letztere z. B. in den künstlichen lyrischen Formen der Fall ist.

Eine andere Folge ist aber, dass die mittelalterlichen Dichtungen — worunter wir die des mittelalterlichen Kunststils verstehen — im Allgemeinen nur in einem geringen Grade ein individuelles Gepräge, d. h. das Gepräge eines individuellen Genius, der sie schuf, haben. In dem nationalen Ausdruck ihrer Physiognomien, der natürlich durch den Einfluss der Zeit, der Heimath, des Standes der Dichter u. s. w. wieder mannigfach bedingt wird, verschwindet mehr oder weniger der individuelle, während in der modernen Poesie der nationale Ausdruck im individuellen aufgeht, nur in und durch den letztern — und doch dann qualitativ bedeutender — erscheint.

Sehen wir ab von solchen Dichtungen, die gleichsam das Volk selber producirte, wie das Chanson de Roland, das Nibelungenlied u. s. w. — so erweist sich obiger Satz schon in den mannigfachen sich für *Originale* ausgebenden Uebertragungen zumal aus der französischen Literatur in die andern. Wie solche Uebertragungen und Nachbildungen damals einerseits viel weniger materielle Schwierigkeiten hatten wegen jener Schwäche individuellen Gepräges der Originaldichtungen, so nahm man andererseits aus demselben Grunde wenig Anstand, das fremde Gut für eignes auszugeben. Man dachte dabei gar nicht, und nicht ganz mit Unrecht, daran, dass man in die Rechtssphäre geistigen Eigenthums eines Individuums eingriffe. Dasselbe offenbart sich noch mehr in den fortwährenden Ueberarbeitungen der französischen Epen in Frankreich selbst. Bekanntlich hat man von einzelnen derselben eine Anzahl Redactionen aus verschiedenen Zeiten, welche zur Genüge zeigen, wie frei nachfolgende Dichter oder Rhapsoden mit den Arbeiten ihrer Vorgänger schalteten, sie im Sinne des veränderten Geschmackes ihres Zeitalters nach eignem Belieben im Einzelnen und Ganzen verändernd. Rücksichtlich der Lyrik, wo am meisten das individuelle Dichtergenie sich hätte offenbaren müssen, wollen wir nur an das Urtheil des tiefen Kenners der im Mittelalter tonangebenden provenzalischen Lyrik, Diez erinnern, welcher das individuelle Gepräge so sehr vermisst, dass er behauptet, man könne die sämmtlichen lyrischen Dich-

tungen der Troubadours für das Werk eines Einzigen halten![1] Das Volkslied aber schloss ja seiner Natur nach den individuellen Ausdruck aus, nicht minder das Kirchenlied. — Auch die dem Mittelalter so eigenthümliche poetische Darstellungsweise der Allegorie, welche sogar das Epos, als die Sage sich erschöpfte, zu Hülfe nahm, zeigt recht die Schwäche der individuellen idealisirenden Kraft: wie denn die Allegorie am schwersten auch das Gepräge des individuellen Genius annimmt. Am meisten tragen dagegen dasselbe manche satirische Dichtungen, in welchen die Verfasser der herrschenden Weltanschauung entgegentreten. — Dass einzelne mittelalterliche Dichter wunderbar über ihre Zeit durch die Kraft ihres Genius sich erhebend selbst *innerhalb* der angezeigten Schranken eine grosse Individualität und in der bedeutendsten Weise in ihrem Stile ausdrücken, wovon das grösste Beispiel DANTE ist, braucht kaum erwähnt zu werden. Solche Ausnahmen aber beweisen nur für die Regel. —

Das Hauptmerkmal des *modernen* Dichtkunststils, welches ihn von dem mittelalterlichen sowohl als von dem antiken unterscheidet, ist nun im Gegentheil der bedeutendere Ausdruck des individuellen Genius. Man könnte dieses Hauptmerkmal auch kurz grössere Originalität nennen. Den einzelnen Schöpfungen der modernen Poesie nämlich ist das Gepräge der Individualität ihrer Schöpfer, die selber jetzt stets Individuen sind — denn eine eigentliche Volkspoesie ist hier nicht mehr möglich — in bedeutenderer Weise aufgedrückt — viel bestimmter, schärfer und reiner als im Mittelalter, und in einer andern, und zwar volleren, reicheren Art als im Alterthum. Dieses Moment des modernen Kunststils, das ich kurz das *individuelle* nennen will, ist, so beschränkt sich dasselbe in der mittelalterlichen Poesie geltend macht, dennoch das Erbtheil, das die moderne Dichtkunst gerade dem christlich-germanischen Mittelalter verdankt: es ist nämlich dem Princip der Subjectivität entsprossen, welches das Christen- und Germanenthum zur Geltung brachte, indem sie das Gemüth in seine vollen Rechte einsetzten; erst dadurch war eine *totale*

[1] *Diez*, die Poesie der Troubadours, p. 122.

Entfaltung der Individualität auch auf dem Gebiete der Dichtkunst überhaupt möglich gemacht. Keineswegs fand sie aber schon deshalb alsbald statt: vielmehr wie im Staatsleben das Princip der Gleichberechtigung im Mittelalter nur innerhalb der Schranken der Korporation zur Ausführung kam, das Individuum als politisches Subject in der Korporation aufging, so waren auch auf dem Kunstgebiet, wie wir andeuteten, der Selbstthätigkeit des Individuums durch den begrenzten Horizont seiner Weltanschauung mehr oder weniger enge Schranken gezogen. Erst durch den Einfluss des Alterthums auf die Umwandlung des Bewusstseins überhaupt wurden sie niedergerissen: jetzt erst kommt daher das individuelle Moment zur wahren und ganzen Geltung; es wird frei, da es in der mittelalterlichen Poesie zu einem guten Theile gebunden war.

Dies ist die indirecte Einwirkung des Alterthums auf die Entwickelung des modernen Kunststils, eine Einwirkung, welche auch die Dichter des Uebergangs in allen Literaturen zeigen, ein FISCHART, ein MAROT u. s. w., deren Werke ein bedeutendes individuelles Gepräge tragen, noch aber nicht modern zu nennen sind.

Es war noch eine *unmittelbare* Einwirkung nicht bloss des Alterthums überhaupt, vielmehr der antiken Dichtkunst zur Entwickelung des Kunststils der modernen Poesie nothwendig. Wenn nämlich jetzt, nachdem die mittelalterlichen Schranken des Bewusstseins gefallen, das dichtende Individuum in dem Processe der innern Idealisirung nur seinem genialen Triebe folgte, so forderte diese nunmehr an sich vollkommen unbeschränkte Selbstthätigkeit — schon im Interesse des dichtenden Individuums selbst — die Grenze einer *objectiv* schönen Form, d. h. der durch die Idee des Schönen selbst zu ihrer vollkommnen, totalen Verwirklichung gebotenen Form. Diese Form war nun in dem objectiven, klassischen Ideal des Alterthums gegeben. So musste das Studium der antiken Dichtkunst der Ausbildung des modernen Kunststils nothwendig vorausgehen und dieselbe begleiten. — Die moderne Dichtung hat also mit der antiken den der mittelalterlichen Poesie ganz fremden rein künstlerischen Zweck einer Totalität des Schönen gemein: d. h. durch die Idealisirung der Form dieselbe

zu einem vollkommnen Ausdruck des poetischen Inhalts zu machen.

Das subjective individuelle Moment des modernen Kunststils mögen wir das romantische, das der objectiven Formschönheit das klassische nennen: beide sind in dem modernen Kunststil zu einer Einheit verbunden. Dass in der modernen Dichtung bald das eine, bald das andre vorwiegt, zeigt selbst ein oberflächlicher Blick auf dieselbe; das individuelle Moment macht sich auf Kosten der objectiven Formschönheit geltend, oder das Streben nach der letzteren beengt die individuelle Thätigkeit. Nur der Stil des *vollendeten* Kunstwerks wird beide Momente in einer *solchen* Einheit zeigen, dass ein jedes an sich in derselben — für das *kunstgeniessende* Subject als solches, verschwindet. Mit Rücksicht auf das oben bezeichnete Vorwiegen kann man allerdings manche der modernen Dichtungen romantische, andre klassische nennen, und in solchem Sinne wollen wir auch, der Kürze halber, gelegentlich uns dieser Ausdrücke bedienen.

Keine Gattung der modernen Poesie aber gibt es, in welcher sowohl das Vorwiegen des romantischen, als des klassischen Moments entschiedener sich geltend gemacht hat, als das Drama. Denn das Drama ist die der modernen Poesie eigenthümlichste Dichtungsform, die ihr κατ' εξοχήν so angehört, wie der mittelalterlichen das Epos, so dass auch die andern Dichtungsarten in der modernen Poesie überall diesen Einfluss zeigen, wie die Lyrik, der Roman u. s. w., die mehr oder weniger dramatisch sich gestaltet haben — während im Mittelalter dagegen das Drama selbst epischer Natur wurde. Das Drama erfordert einerseits die freiste, lebendigste und reichste Bethätigung der dichterischen Individualität und zugleich mit dem vollsten Selbstbewusstsein: denn diese Individualität muss sich hier in der Schöpfung von individuellen poetischen Gestalten — Charakteren — die aus eigner Willenskraft allein die Fabel der Dichtung zu entwickeln scheinen, äussern; andererseits verlangt es ebendeshalb um so mehr, dass der Dichter sich objectiven Kunstgesetzen unterwerfe, welche die feingegliederte Komposition bedingen, und die bei der Schwierigkeit dieser Dichtung nicht das Genie eines Einzelnen fin-

den konnte, sondern die nur als Resultat der fortschreitenden Thätigkeit verschiedener Genien unter der Mitwirkung eines eigenthümlich begabten Volksgenius gefunden wurden. Keine Gattung der modernen Poesie zeigt daher auch die Nothwendigkeit der Aneignung des antiken Ideals schlagender.

In der Entwickelungsgeschichte des modernen Dramas, namentlich auch des Trauerspiels, nehmen das spanische und das französische — selbstverständlich begreifen wir unter jenem das Drama Lope's und Calderon's, unter diesem das des Zeitalters Ludwigs XIV. — die beiden extremen, einander entgegengesetzten Stellen, dort des Vorwiegens des romantischen, hier des klassischen Moments ein; das englische Drama Shakespeare's steht in der richtigen Mitte. In ihm begegnen wir zuerst dem *vollkommen* modernen dramatischen Stil. Das spanische und französische Drama haben beide noch manche fremdartige, d. h. unmoderne, nicht vollständig überwundne Elemente, die dort mittelalterlicher, hier antiker Natur sind: beide sind Resultate einseitiger Entwickelung. Shakespeare selbst aber bezeichnet nur die erste Stufe der Entwickelung des vollkommen modernen Dramas, keineswegs seine Vollendung: er ist der Aeschylus desselben, dem ein Sophokles noch zu folgen hat. Diesen der modernen Dichtkunst zu schenken halten wir die deutsche Nation für berufen. Der Weg, den Schiller einschlug, dünkt uns der richtige zum Ziel, obwohl es ihm selbst nur vergönnt war, das gelobte Land in der Ferne zu schauen.

Die französische klassische Tragödie, deren allgemeiner ästhetischer Werth nach der Stellung, die wir ihr anwiesen, ein beschränkter ist, hat aber eine grosse literaturgeschichtliche Bedeutung. Sie hat lange Zeit alle europäischen Bühnen beherrscht; selbst ihren geborenen Gegner, so möchte man sagen, das spanische Drama hat sie von der eignen Nationalbühne eine Zeit lang verdrängt, und über ein Jahrhundert die Bühne Shakespeare's eingenommen; das deutsche Trauerspiel hat sich unter ihrem Einfluss entwickelt, das italienische an ihr zuerst emporgeschwungen. Das sind Erfolge, die bis dahin leider mehr den Zorn der ästhetischen Literarhistoriker, als ihren Scharfsinn sie zu erklären, her-

ausgefordert haben. Nur eine vollständige geschichtliche Entwickelung mit stetem Hinblick auf die Umgestaltungen der allgemeinen Kultur Europas würde diese Erfolge erklären, und zwar indem man dieselben nicht einzeln, sondern im Zusammenhange betrachtete. Ihre Bedeutung aber ruht darin, dass das moderne Trauerspiel eine höhere ideale Form als es in Shakespeare's Werken gefunden hatte, fordert. Der weltgeschichtliche Beruf des französischen Trauerspiels war, auf die Antike zurückzuweisen. Mit seinem Untergang durch die deutsche Kritik war diese seine Sendung erfüllt. —

DAS MITTELALTERLICHE SCHAUSPIEL FRANKREICHS, VORNEHMLICH DAS ERNSTE.

In keinem Lande hat sich das mittelalterliche Theater so bedeutend, in keinem früher entwickelt, als in Frankreich. Auch im Drama hat Frankreich, und zwar Nordfrankreich, wie in der epischen Poesie, grossentheils die andern mittelalterlichen Literaturen beherrscht: d. h. es ist ihnen in der Entwickelung vorangegangen, oder hat sie darin überflügelt, um ihnen dann als Vorbild zu dienen, allerdings auf einem Wege, der allen zugleich durch eine im Grossen und Ganzen gemeinsame Kultur als ein *gemeinsamer* von vornherein vorgezeichnet war. Die Einflüsse des französischen mittelalterlichen Schauspiels auf das englische, niederländische, deutsche[1] sind constatirt; auf das der pyrenäischen Halbinsel wirkte es wenigstens indirect ein; ob aber auf das italienische auch, wagen wir nicht zu entscheiden.

Die *geistlichen Schauspiele*, das ernste Drama des Mittelalters, gingen aus der *Liturgie* hervor, die Feier hoher kirchlicher Feste zu erhöhen, auf das Gemüth und die Phantasie zu lebendigerer Ergreifung des Inhalts dieser Feste zu wirken. Ostern, dann Weihnachten gingen allen andern voran. — Obwohl nun die Liturgie in den Zeiten, in welchen wir die Ent-

[1] S. in Betreff des deutschen *Mone*, Schauspiele des Mittelalters, II. pag. 27 ff., 164 ff.

stehung des geistlichen Schauspiels im Abendland annehmen können, in den Kirchen desselben, mit der einen Ausnahme Spaniens, schon ein und dieselbe, nämlich die *römische* war: so behaupteten die Particularkirchen doch ihre liturgischen Individualitäten, wie sich *Augusti* ausdrückt[1a], fort, d. h. sie bewahrten in der *Ausführung* des Ordo Romanus nationale Eigenthümlichkeiten. Daher kann denn die Anregung zu dem geistlichen Schauspiel, welche von der Liturgie ausging, in den verschiednen Ländern des Westens von einer in *Einzelheiten* verschiednen Art gewesen sein. *Ueberall* aber waren die Wechselgesänge des Priesters und der Gemeinde, die so gen. *Responsorien* eins der ersten dramatischen Momente. Daran schlossen sich *bildliche* Darstellungen, von den Geistlichen ausgeführt, welche die Haupthandlung des festtäglichen Evangeliums, während des Gottesdienstes, und als ein Theil desselben, veranschaulichten. Wie sich aus solchen Elementen das geistliche Schauspiel, eine Darstellung nämlich, in welcher Handlung und Rede von den spielenden Personen *zugleich* ausgeht, entwickelt hat, darzulegen, kann hier nicht unsere Absicht sein. Die Auferstehung Christi, die Passion, die Geburt waren sicher die frühsten Gegenstände. Die Anbetung der Magier, die Hochzeit von Kana, die Erscheinung Christi zu Emmaus u. a. reihen sich daran, zum Theil wohl zunächst in Verbindung mit jenen an denselben hohen Kirchenfesten dargestellt[2].

Zwei andere kirchliche Feste geringerer Bedeutung, aber den ältesten Märtyrern geweiht, und in naher zeitlicher Nachbarschaft mit Weihnachten, das Fest des heiligen Stephan den 26., das der unschuldigen Kinder den 28. December, wur-

[1a] Handbuch der christlichen Archäologie, I. p. 62; vergl. auch dasselbe III. p. 715.

[2] Dies scheint mir von dem ersten und letzten der eben genannten Gegenstände wahrscheinlich. Die Hochzeit von Kana aber, deren Darstellung sich weder mit der Geburt noch mit der Passion *unmittelbar* verbinden liess, wurde sicherlich an dem Epiphanienfesttage (6. Januar) ursprünglich dargestellt, da sie als das erste Wunder Christi, seine göttliche Sendung documentirend, bald Gegenstand jener Feier wurde. Das Epiphanienfest selbst aber gehört ja zum Cyklus der Weihnachtsfeier. Vgl. *Augusti* a. a. O. I. p. 544.

den auch sehr frühe schon durch dramatische Darstellungen verherrlicht. An sie schlossen sich nun die dramatisirten Legenden anderer Märtyrer, dann der Heiligen überhaupt an — indem ja die Heiligen-Legende ursprünglich nichts weiter als ein fortgesetztes und erweitertes Martyrologium ist —[2a]: so der heiligen Katharina, des heiligen Nicolaus, und vor allen auch der heiligen Jungfrau. Diese Stücke wurden *Miracles* genannt, da die *Wunder* der Heiligen die Pointe bilden, in ihnen der Schwerpunkt des Interesses liegt: während jene die Lebensepochen Christi darstellenden Schauspiele den Namen *Mystères* empfingen, um so eher als ihre ältesten Gegenstände gerade das *Geheimniss* der Auferstehung und der Geburt waren. Doch wurden diese Bezeichnungen auch vertauscht; wie in England, seit den ältesten Zeiten schon, die Bezeichnung *Miracle* die *generelle* wurde, so in Frankreich, jedoch erst seit dem funfzehnten Jahrhundert, die *Mystère*.

Der Stoff der eigentlichen Mysterien erweiterte sich frühe schon über den Kreis der aus den Evangelien geschöpften Lebensgeschichte Jesu durch Aufnahme *alttestamentlichen* Stoffs, aber zunächst nur in so weit dieser in inniger und bedeutender Beziehung zu dem Evangelium stand: so wurden die Weissagungen der Propheten in die Mysterien der Auferstehung und der Geburt, später die Geschichte der Schöpfung und des Sündenfalls in das letztere hineingezogen.

Das aus der Liturgie hervorgegangene geistliche Schauspiel war ganz natürlich im Anfange auch in der Sprache derselben, der lateinischen, verfasst; um somehr, als es seinen Text anfangs wo möglich *wörtlich* aus der Vulgata nahm. Erst als in der Liturgie selbst seit dem elften Jahrhundert durch die *Epistolae farcitae* die unterdessen auch schon einigermassen entwickelte Vulgärsprache Eingang fand, begann sie sich auch in den Mysterien Bahn zu brechen. — Mit der Zeit entwuchsen die Mysterien dem Gottesdienst, später der Kirche, je mehr sie selbständig, je weiter sie ausgeführt wurden; ihre Darstellung ging immer mehr in die Hände von Laien, und zwar des Bürgerthums vorzugsweise, über: aber unter der ausschliesslichen Herrschaft

[2a] *Augusti*, l. l. p. 579.

der Geistlichkeit übrigen sie noch bis ins zwölfte Jahrhundert.

Aus dem Gebiete der heiligen Geschichte gingen die Mirakel, die das Volk mehr noch als Laien, sondern sogar von Klostergeistlichen sind dem Miracle des heil. Nicolaus von Jean Bodel, dem des Theophilus von Rutebeuf beide Schöpfungen allein schon ein gar würdiges Gepräge: die Erzählungsweise, namentlich die, welche das ganze Mirakel in seinen Versen, mit nur der heiligen Geschichte die weltgeschichtlichen innern und äussern Beziehungen lässt, die der Erzählung mehr oder weniger fremd sind.

Unter diesen Titel [illegible] Namen, mehr oder minder dramatisch, zum Schmuck und zur Erinnerung wichtiger Feste, traten um diese Zeit schon den geistlichen Schauspiel in die Seite, jedoch im Allgemeinen geringeren. Sie waren zum Theil von Anfang, und damals schon [illegible] in den Händen der Laien.

Von welcher Art die Lieder *Pierre* in den Fabliaux und Narrenfesten waren, in welchem Zusammenhang sie mit heidnischen und römischen Ueberlieferungen standen, kann nur vermuthet, aber nicht verbürgt werden. Schon damals aber feierte Pierre gewiss bei seinem besten Feste[1].

Auch aus der Lyrik und Didaktik der Troveres gingen dramatische Compositionen hervor von welcher Art, die zunächst über in den dramatischen Kreisen jener Kunstpoesie theils von den Jongleurs, theils von und in den unter dem Namen

[1] Jene Miracles finden sich z. *Monmerqué et Michel*, Théâtre français au moyen-âge. — Dass dieselben *miracles* waren, scheint mir gewiss. Vergl. *Jubinal*, Mystères inédits I. Préface p. XX. Auch *Magnin* in seiner Ansicht s. Journal des Savants 1846. p. 438 u. 462.

[2] Dies war der allgemeinste Name für „Schauspiel", der aber in erst als Gemeinnehmer auftrat, wo noch andere als die geistlichen zu einer gewissen Bedeutung sich emporarbeiten konnten.

[3] Es gab sicher schon aus einer späteren Periode genug wie:

„Pour ne vous rien mentir,
S'il n'y a Farce ni Moralité."

Farine, Examen du théâtre français. Amsterdam 1765. II. p. 156.

[4] S. *Jubinal*, Oeuvres de Rutebeuf I. p. 434. — Ebendaselbst p. 124 f. u. 213 f. s. die Description Rutebeuf's und *Jubinal*, Myst. inéd. II. p. 464 f. unter „la Représentation de la Synagogue et de Ste Eglise."

Puy bekannten literarisch-musikalischen Gesellschaften (Confréries) der Städte Nordfrankreichs gespielt wurden[7]; so ADAM'S DE LA HALLE (in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts) Pastorale *Robin et Marion*, und das aus der Zeitgeschichte geschöpfte Spiel *Pierre de la Broche qui dispute a Fortune par devant Reson*, welches Stück ebensowohl auf die *Disputaisons* der Trouvères zurück, als auf die späteren *Querelles* wie *Moralités* fortweist. Alle diese Profanstücke aber haben nur für die Entwickelung der *Komödie* eine nähere Beziehung. —

Tableauartige, *mimische* Darstellungen, oft unter musikalischer Begleitung, kamen seit dem Anfange des *vierzehnten* Jahrhunderts an den Höfen des Königs und der Grossen zur Vermehrung festlichen Glanzes in Mode. Ich meine die *Entremets*. Die Maschinen, die Decoration, das Kostüm war die Hauptsache; geschichtliche Ereignisse, damals auch insbesondre aus den Kreuzzügen, wurden zugleich mit Szenen aus der biblischen Historie vorgestellt; daneben aber wurden auch blosse Kuriositäten, ohne irgend welche dramatische Bedeutung, als seltene schöne Vögel, mechanische Merkwürdigkeiten, zur Schau gestellt: oder wilde Männer traten auf, und Seiltänzer- und Taschenspielerkünste gab man zum Besten[8].

Solche Tableaux profanen und geistlichen Inhalts wurden auch seit dem vierzehnten Jahrhundert bis zur Regierung Heinrichs II. regelmässig bei den feierlichen Einzügen der Könige in Paris, aber auch fremder Fürstlichkeiten, insonderheit der Königsbräute, an verschiedenen, zum Theil *bestimmten* Punkten der Stadt, an welchen der königliche Aufzug sich vorüber bewegte, auf Gerüsten dargestellt. Es waren meist *bewegte* Bilder, in welchen eine Handlung vor sich ging, die im Augenblick des Erscheinens des Königs anhob, aber sie war

[7] Vgl. *Magnin*, Journ. d. Sav. l. l. p. 546. — Histoire littéraire de France XX. p. 643. — *Le Roy*, Etudes sur les Mystères p. 42 ff.

[8] Von einem der ältesten Beispiele solcher Entremets v. J. 1313 gibt die metrische Chronik *Godefroy's* von Paris ausführliche Nachricht, vers 5327 bis 5392. (In *Buchon's* Collection IX. p. 190 ff.). — S. ausserdem *Jubinal*, Myst. inéd. I, p. XXX. ff.

stumm; wie denn oft ausdrücklich von den Chronisten bemerkt wird, dass die *personnages dieser* Mysterien *sans parler* waren[9].

Während dieses vierzehnten Jahrhunderts scheint auch für das eigentliche, das redende, Schauspiel das Interesse in Frankreich sich fortdauernd gemehrt zu haben: darauf deutet wenigstens, so spärlich im Allgemeinen Nachrichten und Denkmäler sind, ein in vielfacher Beziehung wichtiges Document. Eine Sammlung von 40 Miracles nämlich, aus den Jahren 1345 bis 1380 etwa[10], ist uns erhalten, welche Stücke sämmtlich für ein und dasselbe Puy verfasst zu sein scheinen, und zwar zum Lobe der Schutzpatronin dieser Confrerien, der heiligen Jungfrau, während demselben in früherer Zeit in solchen Puys nur *lyrische* Dichtungen gewidmet wurden. Hieraus kann man wohl nicht mit Unrecht auf eine Vermehrung des Interesses für das ernste Schauspiel, *auch im Allgemeinen*, schliessen, obschon *diese* Miracles speciell, den oben erwähnten der Trouvères formell sich vollkommen anreihend, auch nur in einem mehr oder weniger exclusiven Kreise gespielt wurden. —

Der Anfang des *funfzehnten* Jahrhunderts macht in der Geschichte des mittelalterlichen Schauspiels in Frankreich Epoche: so dass wir von da an eine neue Periode rechnen, die sich bis zum Verbot der geistlichen Mystères in der Hauptstadt (1548) erstreckt. In jener Zeit nämlich bildeten sich in Paris ständige Theater aus.

Das geistliche Schauspiel, im Laufe der letzten Jahrhunderte zugleich mit dem Emporblühen des Bürgerthums von der *Herrschaft* der Geistlichkeit ganz emancipirt, zumal in der Hauptstadt, bekam einen neuen Aufschwung durch die Gründung einer Laienbrüderschaft, die sich zu dem einen ausdrücklichen Zwecke verband, die Passion und die andern Mysterien, unter welchen auch die Miracles bereits mitbegriffen wurden, öffentlich zu spielen, und hierauf ein Privilegium von Karl VI. für Paris und die Bannmeile 1402 erwirkte[11]. Dies ist die

[9] *Jubinal*, l. l. — *Parfait*, II., p. 148 ff.

[10] Nach *Magnin's* scharfsinniger Untersuchung im Journ. des Savants 1847. p. 50. — Von diesen Miracles sind neun in dem bereits angeführten Werke von *Monmerqué* und *Michel* abgedruckt; die Titel sämmtlicher aber finden sich bei *Jubinal*, Myst. inéd. I, p. XXIV ff. mitgetheilt.

[11] In dem Privileg (abgedruckt bei *Parfait* I. p. 36 ff.) heisst es: „donnons

Confrérie de la Passion, gestiftet zu der Kirche der Dreieinigkeit in Paris, welche in dem Hospitale desselben Namens, das sie einer religiösen Brüderschaft abgemiethet, spielte. Und zwar spielten sie für Geld, zu eignem Nutzen, weshalb sie gerade das Privilegium brauchten und erbaten[12]. Die Aufführungen fanden gewöhnlich an den kirchlichen Fest- und den Sonntagen, doch auch an *weltlichen* Feiertagen statt[13].

Der grosse Beifall, den die Passionsbrüder ernteten, nicht minder auch die vermehrte Lust, dramatisch darzustellen, veranlassten nicht lange darnach, sicher noch in den ersten Decennien desselben Jahrhunderts, die Gründung eines zweiten Theaters. Schon im dreizehnten Jahrhundert hatten zu Paris die Clercs (angehende Procuratoren) des Parlaments, worunter hier auch die des Chatelet mit begriffen sind, zu einer Korporation sich vereinigt, die von Philipp dem Schönen gegen das Jahr 1303 durch ausgedehnte Privilegien sanctionirt wurde. Diese juristische Korporation nannte sich das Königreich der *Basoche* (der Basilica, des Justizpalastes, wie man den Namen abzuleiten pflegt), da ihr selbsterwähltes Haupt den Titel *König* führte, und in der That königliche Attribute, als unbeschränkte Gerichtsbarkeit, wenigstens in Civilsachen, über seine Untergebenen, Münzrecht u. s. w., auch einen königlichen Hofstaat, Beamte und Wappen hatte[14]. Diese Korporation feierte unter anderm mit besonderem Pomp das Maifest, indem unter mancherlei Ceremonien der Maibaum von Bondy hereingeholt, und in dem Hofe des Justizpalastes aufgerichtet wurde. Bei Gelegenheit solcher Feste, an denen auch Gastmäler nicht

et octroyons — — autorité, congé et licence, de faire jouer *quelque Mystère que ce soit*, soit de la dite Passion et Résurrection, ou autre quelconque *tant de Saincts, comme de Sainctes* qu'ils voudront eslire, et mettre sus, *toutes et quantes fois qu'il leur plaira.*"

[12] Die betreffende Stelle in dem Privileg lautet: „disans (sc. les Confrères) en outre que s'ils jouoient publiquement et en commun, *que ce seoit le profit d'icelle Confrérie, ce que faire ne pourroient bonnement sans notre congé et licence:* requérans sur ce notre gracieuse provision."

[13] Vgl. den Schluss unserer Note 11.

[14] *Parfait*, II. p. 71 ff. — *Warnkönig* und *Stein*, französische Staats- u. Rechtsgeschichte I, p. 569 f. — Einige dieser Vorrechte der Basoche wurden natürlich erst mit der Zeit erworben.

fehlten, mögen die Clercs zur Erhöhung des Glanzes wie der Freude schon frühe *Farcen* gespielt haben[15]: wenn man nicht etwa gar annehmen will, wie *Warnkönig* thut[16], dass die Korporation selbst ursprünglich rein socialer Natur, „ein Scherz zum Zwecke geselliger Erholungen", war. Die Erfolge der Passionsbrüderschaft bewogen nun die Basoche, regelmässig des Jahrs dreimal nicht bloss Farcen, sondern auch *ernste* Schauspiele, für welche die regelmässigen Aufführungen der Mysterien zu Paris das Interesse sehr gesteigert hatten, in einem besonders dazu eingerichteten Locale öffentlich aufzuführen. Bis auf Ludwigs XII. Regierung wurde ihr Theater im Chatelet, oder in Privathäusern, nicht aber im Freien, aufgeschlagen; erst jener allem Volksthümlichen so gewogene König gestattete den Basochiens auf der Marmortafel des Justizpalasts selbst zu spielen. Die regelmässigen Aufführungen fanden den Donnerstag vor, oder nach dem Fest der Könige, am Tage des Maifests, und einige Tage nach einer allgemeinen Heerschau der Basoche statt, welche Ende Juni oder Anfang Juli über die zwölf Fähnlein der Korporation, den Statuten gemäss, von ihrem Könige gehalten wurde. Bei besondern weltlichen Festen, als den Einzügen der Könige u. s. w., wurden aber auch ausserordentliche Vorstellungen gegeben — welche man indessen nicht mit den Tableaux auf der Strasse, die bei solchen Gelegenheiten die Basoche auch veranstaltete, verwechseln darf.

[15] Die grösseren französischen Farcen des Mittelalters zeigen offenbar einen juristischen Einfluss: die meisten und besten haben einen processualischen Charakter, sie gleichen einem Plaidoyer. — Noch ist zu erinnern, dass am Maifest gerade schon in den ältesten Zeiten Mummereien häufig üblich waren.

[16] Es kommt darauf an, in welche Zeit man den *Ursprung* der Korporation verlegt, worüber *Warnkönig* sich nicht ausspricht: setzt er ihn etwa erst in das *Ende* des XIII. Jahrhunderts, so können wir seiner obigen Annahme keinenfalls beipflichten, denn damals gerade bildeten sich auch die andern juristischen Korporationen aus, die der Advokaten und Procuratoren, und natürlich als politische Körperschaften. Vgl. *Warnkönig* u. *Stein*. l. l. III., p. 481. — In Bezug auf die seltsame Mischung von Ernst und Scherz in diesem Institut s. das Requête *en vers* der Basoche Rouen's in der *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, I, p. 99 ff.

Die ernsten Schauspiele, welche die Basoche aufführte, konnten nun nicht dem Kreis der Mysterien und Mirakel angehören, denn das Privilegium der Passionsbrüder verbot dies: so entwickelte sich mit dem neuen Theater auch eine neue Art ernster Schauspiele, solche die eine rein *moralische* Tendenz verfolgend sich zugleich in das damals schon sehr beliebte Gewand der Allegorie kleideten; sie bekamen ihrer Tendenz gemäss den Namen *Moralités*.

Diese Stücke, sag' ich, *entwickelten* sich damals; keineswegs aber sei damit gemeint, dass auch ihre Anfänge erst in diese Zeit fielen, noch weniger, dass sie, ein künstliches Erzeugniss originellen Scharfsinns, oder individueller Phantasie, als Surrogat für die Mysterien damals *erfunden* wären. Wir haben selbst oben bereits eines *allegorischen* Stücks aus dem XIII. Jahrhundert, welches offenbar auch eine moralische Absicht hat, gedacht. Auch die mit diesem Stück verwandten *Disputaisons* der Trouvères sind zum Theil rein allegorischer Natur, wie z. B. die Disputation der Kirche und der Sinagoge[17]. Ferner in den *Sotties*, welche älter als die Moralités sind — wir werden von ihnen sogleich genauer reden — ist die Allegorie ein wesentlicher, nothwendiger Bestandtheil[18]. Endlich enthielten die Mysterien selbst schon frühe auch allegorische Figuren, zunächst in den Personificationen der Eigenschaften Gottes[19]; ganz abgesehen davon, dass viele Charaktere derselben durchaus typischer Natur waren. Bemerken wir nun noch, dass seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, nämlich seit der Vollendung und Verbreitung des Romans von der Rose, der einen so ausserordentlichen und so allgemeinen Beifall fand, die Dichtungsform der Allegorie in Frankreich ungemein

[17] S. Note 6.

[18] Eben deshalb kann man nicht, obschon wir keine Sotties haben, deren Entstehung vor der Ausbildung der Moralités documentirt wäre, umgekehrt annehmen, die allegorischen Figuren der Sotties verdankten den Moralités ihren Ursprung.

[19] So die Gerechtigkeit, das Erbarmen etc. — Andre allegorische Figuren waren z. B. die *Désespérance*, welche Judas zum Tode geleitet, ein langes Zwiegespräch mit ihm haltend (in dem grossen Mystère der Passion, s. *Parfait* I., p. 342); ferner die *Honestasse*, welche die heilige Jungfrau bei der Entbindung unterstützt (in dem Myst. de la Nativité bei *Jubinal*).

populär ward, so sieht man leicht, dass die Moralités eine breite geschichtliche Basis haben.

Es gab noch ein drittes Theater in Paris, weniger ständig und fest zu nennen, doch auch in den Händen einer Korporation und privilegirt, schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts. Wir meinen die Bühne der *Enfans sans souci*, welche im Freien, auf dem Marktplatz der Hallen gewöhnlich, aufgeschlagen wurde. Diese Enfans sans souci, wie sie bezeichnend genug hiessen, waren junge Leute meist von guter Familie, die zu einer Narrengesellschaft „*Sottise*" sich verbunden — wie solche im Mittelalter, wo selbst das gesellschaftliche Leben einen korporativen Charakter anzunehmen strebte, nicht selten waren[20]. Auch sie hatten, gleich den Clercs der Basoche, ihr Haupt, den *Prince des Sots*, der von dem königlichen Narren Karl VI. patentirt war. Alle die Narrengesellschaften, die ihrem Ursprung nach auf die uralten Narrenfeste hinweisen, an denen ja auch die ersten Farcen entstanden, ergötzten sich und das Publikum durch *satirische* Darstellungen, obwohl dieselben meist nur in einem Mummenschanz zur Zeit des Karnevals, begleitet von satirischen Liedern und Vorträgen, mitunter auch von kleinen theatralischen Aktionen auf einem in dem Aufzuge mitwandernden Thespiskarren, nicht aber in eigentlichen dramatischen Aufführungen auf einer festen Bühne bestanden. Das letztere war nun bei den Enfans sans souci der Fall. Auf das Spiel ihrer satirischen Dramen, der *Sotties* — welches sogar der Hauptzweck dieser Gesellschaft gewesen zu sein scheint — hatten sie ein Privilegium. Wie oft und wann sie spielten, lässt sich nicht genau sagen: indessen stets an dem Mardi gras, anfänglich wahrscheinlich nur an diesem Tage.

Schon das Privilegium der Enfans beweist, dass die Sotties *wesentlich* sich von den Farcen der *damaligen* Zeit unterschieden:

[20] Vgl. unter andern *Flögel*, Geschichte des Grotesken, p. 271 ff., und insbesondere *Floquet*, Histoire des Conards de Rouen, in der Bibl. de l'Ec. des Chartes I. p. 105 ff. Das Haupt dieser *Conards* erschien als *Abt*, Patriarchen und Cardinäle waren sein Gefolge; ausser einem satirischen Karnevalsaufzug gaben sie bei dem folgenden Banket auch dramatische Aufführungen.

denn Farcen wurden ja insonderheit auch von der Basoche gespielt[21]. Man hat fälschlich meist die Sotties und die Farcen ganz confundirt. Die *Namen* findet man allerdings auch promiscue gebraucht, und zwar einmal deshalb schon weil Farce in *älteren* Zeiten *alle* komischen Darstellungen bezeichnend, diese generelle Bedeutung auch nach der Ausbildung der besondern Art mittelalterlicher Komödie, der Sottie, fortbehielt, obwohl dieser gegenüber die Farce nunmehr auch zugleich als eine Spezies erschien; dann traten aber auch in späterer Zeit wirkliche Vermischungen der Farcen κατ' ἐξοχήν und der Sotties ein.

Der Unterschied der Sottie von der eigentlichen Farce ist unschwer zu erkennen. Sie ist durchaus satirischer, die Farce vorwiegend humoristischer Natur; die Sottie ist zugleich wo nicht ganz, doch theilweise von allegorischer Form. Man muss zwei Arten derselben unterscheiden. Entweder nämlich hat die Satire ein ganz spezielles Ziel, eine in dem öffentlichen, oder auch im Privatleben, und zwar in Gestalt eines bestimmten *Factums* hervorgetretene Verkehrtheit: dann bilden politische, Familien-Scandale u. s. w. das Thema, und die Satire hat einen sehr persönlichen Charakter[22]; diese Art der Sottie ist sicher ihrem Ursprunge nach die ältere. Oder es hat die Satire ein mehr oder weniger *allgemeines* Ziel: sie ist gegen die sittlichen Gebrechen und Thorheiten der Welt *überhaupt* gerichtet — natürlich vom Standpunkt der Gegenwart des

[21] Auf die Farcen hatte keine der drei Gesellschaften ein Privileg. Sie wurden allerdings von der Basoche vorzugsweise gespielt; aber wie schon in den Miracles des XIII. Jahrhunderts komische Scenen vorkommen, die ohne jeden innern Bezug zur Haupthandlung sind, so finden wir auch *Farcen* als *Zwischenspiele* in den Mysterien des XV. Jahrhunderts eingelegt: z. B. in dem Myst. des heiligen Fiacre bei *Jubinal*, Myst. inéd. I. (s. insbesondere p. 332, wo die Farce beginnt). Vgl. hiermit *Parfait* III, p. 158, wo sich ein Beispiel eines solchen Zwischenspiels in einer nicht-allegorischen Moralité findet. — Den Unterschied zwischen Sottie und Farce documentirt auch ein Vertrag der Enfans s. s. und der Basoche, dessen wir später oben gedenken werden.

[22] S. u. a. die Gringore zugeschriebene Sottie du Nouveau Monde (für die Pragmatica gegen Papst Julius II.) im Auszug bei *Parfait* III, p. 205 ff.; und vgl. *Floquet*, l. l. passim.

Verfassers aus [23] —, oder auch nur gegen eine *einzelne* Untugend, die sich gerade in der Gegenwart besonders geltend macht, gegen den Kleiderluxus z. B. [24], oder gegen die Laster des Fluchens, des Saufens u. s. w. — Die Sotties lassen nun einestheils die *Fehler* und *Laster* allegorisch in Person auftreten (neben andern allegorischen Gestalten, als der Welt, der Gelegenheit u. s. w.), anderntheils verkörpern sie dieselben einzeln in der Gestalt eines *Sot*, der als Vertreter dann eines bestimmten Lasters oder Fehlers, in dem er gewissermassen aufgegangen ist, erscheint; so entstehen die typischen Narren-Charaktere der Sottie, der *Sot dissolu*, der *Sot glorieux*, der *Sot trompeur* u. s. w. als Repräsentanten der verschiedenen Kategorien des Unsittlichen. Unter diese Kategorien werden nun die Stände und Körperschaften, welche an der Stelle von Individuen die mittelalterliche Welt bildeten, subsumirt, und von dem Vertreter der entsprechenden Kategorie gespielt, indem derselbe nur das betreffende Standeskostüm anlegt. So erscheint in einem der bedeutendsten dieser Satirdramen die Geistlichkeit als *Sot dissolu* „habillé en homme d'Eglise", der Soldatenstand als *Sot glorieux*, im Kostüm des Gendarme, der Kaufmannsstand als *Sot trompeur*. In der *entwickelten Farce* (wie z. B. die des Patelin), wo von einer *Charakteristik* die Rede sein kann — denn die meisten Farcen sind nur *Possen*, gewöhnlich obscöner Natur — sind die Personen zwar auch wesentlich ihrem Stand nach gezeichnet: wie denn die Komik in dem meisterhaften Patelin selbst gerade darin liegt, dass der durchtriebene *Advokat* von dem verschlagenen *Bauer* überlistet wird; dennoch haben *diese* Repräsentanten der mittelalterlichen Gesellschaft ein ganz anderes *individuelles* Leben schon, als die Charaktermasken der Sottie. Die höhere Farce gleicht mehr der modernen Komödie: die Verwicklung, die Intrigue macht auch ein Hauptinteresse in ihr aus. Hingegen sind die Sotties specifisch *mittelalterliche* Schöpfungen wie die Moralitäten, mit denen sie nahe verwandt sind, deren komisches Pendant sie gewissermassen bilden. Ihre nahe Bezie-

[23] S. ein Beispiel bei *Parfait* II, p. 186 ff.

[24] S. Farce nouvelle très bonne de *Folle Bobance* in *V. le Duc's* Ancien théâtre français II., p. 264 ff.

hung zu jenen durfte uns auch allein veranlassen, hier so weit auf sie einzugehn: was bei den oberflächlichen oder confusen Ansichten, denen man zumal auf dem Felde der Begriffsbestimmung der einzelnen Arten des mittelalterlichen Dramas im Allgemeinen begegnet, um so eher gerechtfertigt sein mag.

Die Sotties wurden bald auch mit den ernsten Schauspielen, den Mystères und Moralités, in ganz ähnlicher Weise wie das Satyrspiel der Griechen mit der Tragödie, verbunden: die Basoche nämlich erlaubte den Enfans sans souci durch einen Vertrag die Moralités zu spielen, wogegen die letzteren jener die Aufführung von Sotties gestatteten [25]; die Passionsbrüderschaft aber ging mit den Enfans sans souci eine förmliche *Verbindung* ein, in deren Folge dieselben im Passionstheater selbst ihre Sotties, wahrscheinlich auch die Farcen, sowie die in die Mysterien in späterer Zeit eingeführte Rolle des Lustigmachers, der *Sot* oder *Fou* genannt wird — worauf wir an einem andern Orte zurückkommen — spielten [26]. Diese Verträge waren nicht ohne wichtige Folgen: insonderheit wurde dadurch die Vermischung verwandter dramatischer Gattungen, noch mehr die Vertauschung der Namen derselben erleichtert [27]. — —

Der Einfluss der ständigen Pariser Bühnen auf den Entwikkelungsgang des *ernsten* mittelalterlichen Schauspiels, das allein uns hier näher interessirt, musste ein bedeutender sein. Wir sahen schon, wie das Privilegium der Passionsbühne die Ausbildung einer neuen Gattung auf einer andern hervorrief: von welcher Wichtigkeit gerade jene Privilegien auch zur Zeit des Verfalls der mittelalterlichen Bildung für das Drama wurden, wird seiner Zeit gezeigt werden.

[25] Die Enfans s. s. spielten danach häufig selbst *drei* verschiedene Dramen hintereinander, zuerst eine Sottie, dann eine Moralité, zum Schluss eine Farce. S. *Parfait* III., p. 106 note.

[26] Der *Prince des Sots* hatte eine besondre ausgezeichnete Loge in dem Theater der Confrères de la Passion, wenigstens im Hôtel de Bourgogne, und nahm in ihren Berathungen einen hervorragenden Platz ein. S. *Parfait* II, p. 179 note.

[27] So konnten die von der Basoche gespielten Sotties leicht Moralités, die von den Enfans s. s. gespielten Farcen leicht Sotties genannt werden.

Das Interesse des Publikums für die *Mysterien* (unter welcher Bezeichnung, wenn ohne bestimmendes Attribut gebraucht, wir jetzt immer nach damaligem Sprachgebrauch auch die Mirakel mitbegreifen) wurde gewiss, zunächst in Paris selbst, sehr erhöht schon durch die *regelmässig* wiederkehrenden Darstellungen in einem eigens dazu eingerichteten Hause, das nunmehr auch vor den Zufällen der Witterung schützte — denn nachdem diese Schauspiele sich von der Kirche emancipirt, waren sie gewöhnlich im Freien aufgeführt worden; ferner mochte die Brüderschaft durch die Uebung des Spiels, das ihr ein Erwerbszweig war, auch eine grössere Gewandtheit in der Darstellung erlangt haben. Zieht man noch in Betracht, dass pomphafte Aufzüge durch die Strassen (die schon ausdrücklich im Privilegium der Brüderschaft erlaubt wurden[28]), einen Herold, das aufzuführende Stück zu verkünden, an der Spitze, den Vorstellungen vorausgingen, so kann man sich leicht denken, dass ein solches Pariser Theater bald weithin seinen Ruf verbreitete, und auch in den *Provinzen* Nacheiferung erweckte. Natürlich soll keineswegs damit gesagt sein, dass die zum Theil in ihrer Weise sehr grossartigen Mysterienspiele des XV. Jahrh. in den Provinzialhauptstädten, welche damals eine ganz andre Selbständigkeit, als heutzutage hatten, erst und allein nach dem Vorgang oder gar Vorbild der Darstellungen der Passionsgesellschaft ins Leben getreten wären. Aber das Beispiel der Hauptstadt wirkte anregend und fördernd.

Im Allgemeinen fand in den Provinzen die alte Art der Inszenesetzung und Aufführung statt[29]. Es verband sich nämlich ein Theil der Bürgerschaft unter der Leitung eines angesehenen Mannes, und unter der Theilnahme auch von Beamten, Advokaten u. s. w., und selbst von Geistlichen — die am Spiel

[28] „— lesquels Confrères susdicts — — puissent aller, venir, passer et repasser paisiblement, *vestus, habillez et ordonnez un chacun d'eux en tel estat ainsy que le cas le désire*, et comme il appartient selon l'ordonnance du dict Mystère, sans distourber et empeschement."

[29] S. insbesondere *Jubinal*, Myst. inéd. I., p. XLIII ff. u. II., p. IX ff., desgl. die Mittheilungen aus der Reimchronik *Ledoyen's* in der *Biblioth. de l'Ecole des Chartes*, Sér. III., Tome 3, p. 386 ff.

jetzt nur durch Uebernahme einzelner Rollen sich betheiligen[30], hingegen als Verfasser häufig noch erscheinen — zur Aufführung eines bestimmten Mysteriums, das zumal in den kleinen Orten oft eine lokale Bedeutung hatte, z. B. dem Schutzheiligen galt. Auf einem Gerüst im *Freien*, sei es auf einem Kirchhof, oder auf einem Marktplatz, mitunter auch vor der Stadt in einem Park oder einer Wiese wurde gespielt. Die ganze Umgegend pflegte dazu zusammen zu strömen, und die Vorbereitungen dauerten oft Monate lang. Mehrere der bedeutendsten Mysterien, die später in Paris selbst das meiste Aufsehen machten, wurden *zuerst* in den grösseren Provinzialstädten gespielt: vor allen zeichneten sich Angers, Bourges, Metz, Orleans, Poitiers, Rouen, Saumur, Tours, Troyes aus. Von welcher Art die Beziehungen dieser Mysterienspiele in den Provinzstädten zu einander, und zu denen der Hauptstadt waren, darüber wissen wir nichts Genaueres. Nur so viel steht mit Sicherheit fest, dass man in der Hauptstadt, wie in den Provinzen sich gegenseitig die Stücke entlehnte, sie dann auch willkürlich verändernd[31].

Dass man sich nicht bloss darauf beschränkte, die alten Stoffe der Mysterien von Neuem zu behandeln — was allerdings oft

[30] Ausnahmen finden sich auch hier: so führte noch 1507 der Klerus von St. Tugal, einem der Kirchspiele von Laval, auf dem Parvis der Kirche das Mystère des Opfers Abrahams auf. S. *Ledoyen*, a. a. O. p. 391. — Noch merkwürdiger ist die Nachricht von der Aufführung von *Sotties*, deren Satire sogar gegen den Klerus selbst gerichtet war, *durch Geistliche* auf offenem Markte zu Troyes i. J. 1444. S. *Bibl. de l'Ec. d. Chartes*, Sér. I., T. 3, p. 451.

[31] Z. B. das Mystère *de la Vengeance* wurde, wie es scheint, zuerst in Metz aufgeführt (1437): *Parfait*, der dies erzählt (II., p. 317, note), fügt dann hinzu: „dans la suite *on fit quelques changemens à ce mystère*, et il fut joué de cette sorte à Paris devant le Roi Charles VIII." — Es ging mit den Mysterien, wie mit den von den Jongleurs vorgetragenen Epen: man betrachtete sie als Gemeingut, was die meisten auch waren; von den wenigsten sind die Verfasser bekannt, oder zu ermitteln. Natürlich muss man die Umarbeitungen von frischen Bearbeitungen desselben Stoffes unterscheiden. — Vgl. über diese Entlehnungen ausser *Parfait* auch *Ledoyen* a. a. O., und *Vallet's* Notice d'un Mystère représenté à Troyes in der Bibl. de l'Ec. d. Ch., Sér. I., T. 3, p. 449 u. 460 insbesondere. Ferner über die Umarbeitung des grossen Passionsmystère *Magnin* im Journ. d. Savants 1846, p. 10 ff.

genug geschah — sondern auch neue aufsuchte, oder auch blos auf äussere Veranlassung hin ergriff, lässt sich wohl von vornherein bei der nicht allein in der Hauptstadt, sondern im ganzen Lande vermehrten Mysteriendarstellung erwarten. Unsere beschränkte Kenntniss der älteren Mysterien, der ersten Periode, die weder alle ans Licht gezogen, noch viel weniger aber erhalten sind, macht es natürlich im Allgemeinen sehr schwer, mit Sicherheit die Erweiterung des Stoffs während dieser zweiten Periode zu bestimmen. Wir glauben jedoch, dass der Cyklus der *eigentlichen Mysterien* sich jetzt hauptsächlich nach zwei Richtungen hin erweiterte. Einmal wurde das alte Testament auch ausserhalb der unmittelbaren Beziehungen zu dem Werk der Erlösung, und an und für sich mehr behandelt: so finden wir jetzt nicht bloss in dem Collectivmysterium „des alten Testaments" zweiunddreissig der wichtigsten und bekanntesten Historien desselben, von der Schöpfung an bis auf die Geschichte der Esther, dargestellt, sondern auch manche derselben wie das Opfer Abrahams, die Geschichte Josefs, die der Susanna, öfters selbständig bearbeitet und aufgeführt. Wie sich diese Erweiterung des Stoffs an das Mysterium der *Geburt* Christi zunächst anschloss, so eine andere nach entgegengesetzter Richtung, an das *Leiden* und den *Tod* Jesu. In dem Mystère *La Vengeance de Notre Seigneur Jesus-Christ* wird die Zerstörung Jerusalems behandelt, indem jedoch die Handlung bald nach Christi Tod anhebt, und die ganze römische Kaisergeschichte von Tiberius bis Titus hineingezogen wird, freilich in der verwirrtesten Weise. Auch die Apostelgeschichte fand gewiss jetzt zuerst eine so ausführliche, die Geschichte aller Apostel umfassende Bearbeitung, als sie ihr in dem Mystère der *Actes des Apôtres* durch die Gebrüder *Grêban* um die Mitte des XV. Jahrh. wurde — obwohl erst in dem folgenden Jahrhundert dieses Mystère den grossen Erfolg gewann, dass es an der Stelle des Passionsspiels selbst, auch in Paris die geistliche Bühne beherrschte. —

Eigenthümlich scheint noch dieser Periode die mehrfache Behandlung der Geschichte des Evangelisten Johannes zu sein. In einem dieser Mysterien werden zugleich als Episode die ihm gewordenen Visionen und Offenbarungen nach der

Apokalypse durch Tableaux dargestellt[32]. — Ob der Tod und die Himmelfahrt der heiligen Jungfrau, die beide in dieser Periode *selbständige* Mysterien hervorriefen, auch schon früher als solche zur Darstellung kamen, müssen wir dahin gestellt sein lassen — doch dünkt es uns sehr wahrscheinlich, da der Marienkultus in Frankreich im *vierzehnten* Jahrhundert schon ungemein blühte, und das Maria-Himmelfahrtsfest insbesondere dort schon lange sehr feierlich begangen ward.

In Betreff der eigentlichen *Miracles* lässt sich ganz und gar nicht mit Sicherheit, was wohl selbstverständlich ist, die Erweiterung des Stoffs bestimmen, die hier auch fast ohne Interesse erscheint. Die Legenden gewisser Heiligen, welche der Nation, oder der Christenheit überhaupt vorzüglich werth waren, oder solcher, deren Lebensgeschichte und Persönlichkeit besonders anzog, wurden vielmal von Neuem bearbeitet, wie die des heiligen Denis, des heiligen Nicolaus (des Schutzpatrons der Kinder und Schüler) u. s. w.; andere verdankten es bloss dem Localpatriotismus, als Schutzheilige eines Orts, dass ihnen die Ehre ward, der Held eines Miracle zu werden[33].

Es gibt noch eine Klasse der Mysterien: solche, welche rein *profane* Stoffe behandeln, wie das Mystère der Griseldis (1395 verfasst), und das der Zerstörung von Troja (1450—1459 verfasst, hauptsächlich nach Dares Phrygius, von einem Studenten der Rechte zu Orleans). Das Mystère des *Roi Avenir* (verfasst von einem Hofbeamten des Königs René in der zwei-

[32] S. *Parfait*, III, p. 53 f. — Dies erinnert an „die stummen Vorbilder" in dem Passionsspiel zu Oberammergau, von welchem die *historisch-politischen Blätter*, Band VI, Nachricht geben.

[33] Eines eigenthümlichen Miracle, spätestens aus der Mitte des XV. Jahrhunderts, sei hier noch gedacht, dessen Titel leicht zu der falschen Ansicht verleiten könnte, als wäre es das Vorbild der Autos sacramentales, nämlich des *Mystère de la Sainte Hostie*. Der Held dieses Miracle ist die heilige Hostie selbst, welche in die Gewalt eines Juden gerathen, von diesem gemartert, d. h. durchbohrt, in Feuer, heisses Wasser geworfen wird etc., aber obwohl sie Blut von sich gibt, doch nicht von ihm zerstört werden kann. Der Jude wird zur Strafe verbrannt. Das diesem Miracle zu Grunde liegende Factum soll sich im XIII. Jahrhundert begeben haben. S. *Parfait*, II, p. 331 ff. Dies Miracle wurde unter anderm zu Laval noch 1533 gespielt, nach *Ledoyen* a. a. O. p. 391.

ten Hälfte des XV. Jahrh.), welches die Sage von Barlaam und Josaphat behandelt, bildet gewissermassen den Uebergang von der vorigen Klasse zu diesen Stücken, welche sich an die Miracles von starker weltlicher Färbung anschliessen. Aber sie waren in dieser Periode noch gar selten, und ihre Aufführungen fanden wohl grösstentheils in exclusiven Kreisen statt[34].

Auch die *Moralitäten* scheiden sich in drei Hauptklassen. Die *erste* umfasst die *eigentlichen* Moralités, *allegorische* Stücke, und zwar zunächst und ursprünglich solche, in welchen ganz allgemein der Kampf des Menschen mit der Sünde dargestellt, das Bedürfniss der Erlösung, natürlich einer Erlösung vermittelst der Heilsmittel der *Kirche*, gezeigt, der Lohn, welcher des Bussfertigen, die Strafe, die des Unbussfertigen wartet, veranschaulicht werden. Der Mensch *als solcher* ist hier der Held, der oft nach jener doppelten Eigenschaft in einer Moralité zweifach personifizirt erscheint, so als *Bien-Avisé* und *Mal-Avisé*, als *l'Homme juste* und *l'Homme mondain* (in den Moralitäten dieser Namen), oder auch nur einfach als *l'Homme fragile*, als *l'Homme péchant*, als *l'Homme produit par la Nature* (d. h. der mit der Erbsünde behaftete), als *Chevalier chrétien* u. s. w. auftritt. Die Sünden, Tugenden, Fehler, alle Eigenschaften der menschlichen Natur und Gottes (z. B. Sapience divine), die Heilsmittel selbst (Confession, Contricion, Satisfaction, Jeûne) treten personifizirt auf; daneben aber als concrete Gestalten aus den Mysterien (deren Bühneneinrichtung auch die Moralité im Allgemeinen adoptirte) Gott und die Engel, ingleichen Lucifer mit seinem grossen Gefolge, das sich hier oft noch breiter, als in den Mysterien macht. — Später bekommen diese allegorischen Moralitäten eine Beziehung auf die Gegenwart, und damit einen *spezielleren* sittlichen Inhalt an der Stelle jenes allgemeinen der sündhaften Menschennatur überhaupt. Sie mischen sich alsdann auch mit

[34] Von dem Myst. des R. Avenir scheint es gewiss; dasselbe ist im Anfange einem Miracle der heil. Barbara sehr ähnlich. Vgl. deshalb *Parfait*, II, p. 5 ff. und 437 ff. Ob die von *Ledoyen* erwähnten Mystères *de l'Ermite meurtrier* und *de la Bourgeoise de Rome* Profanmysterien waren, oder Moralités, oder Miracles, lässt sich aus dem Titel nicht erkennen; am wahrscheinlichsten dünkt mir das letztere.

den Sotties, und gehen selbst geradezu in sie über, welcher Uebergang, bei der innern Verwandtschaft beider dramatischen Gattungen ohnehin nicht schwierig, durch die gegenseitigen Concessionen der Basoche und der Enfans sans souci wesentlich vermittelt, wie wir schon andeuteten, wenn nicht selbst herbeigeführt ward. Viele *Moralité* genannten Stücke sind deshalb in der That nur Sotties. Solche kennzeichnen sich übrigens leicht durch ihren entschieden *satirischen* Charakter, und können natürlich, da der Name nicht die Sache ausmacht, den Moralités nicht beigezählt werden. Wo die Moralité aber ihren wahren, den *ernsten* Charakter bewahrt, ihrer Natur treubleibt, ist jene Beziehung zu der Gegenwart nur eine durchaus allgemeine, wie in der Moralité *des Enfans de Maintenant* und in der der *Charité*[36]. Diese Moralitäten gleichen Predigten über ein allgemeines sittliches Thema, dessen *Auswahl* nur durch das Bedürfniss der Gegenwart bestimmt ward, und bei dessen Ausführung die Darstellung einzelne der Zeit eigenthümliche Züge nicht verschmäht. Stellt sich da die Satire ein, so erstrebt sie wenigstens nie, wie in der Sottie, eine komische Wirkung, sie bleibt vielmehr immer der sittlichen Tendenz vollkommen unterthan. — Noch einer besondern Art *allegorischer* Moralités ist hier zu gedenken, obwohl wir denselben nur sehr selten, und zwar im XVI. Jahrh., begegnen. Ich möchte sie *mystische Moralitäten* nennen: es sind nämlich in die Allegorie übersetzte eigentliche Mystères, z. B. der Passion Christi und der Himmelfahrt Marias. In dem erstern, von einem Basochien verfassten Stück, das merkwürdigerweise auch einen juristischen Einfluss zeigt, processirt *Nature humaine* mit *Dame Débonnaire* (Maria) über den Tod des Sohns derselben des *Innocent* durch vier Instanzen, zuerst

[36] Bei *Viollet le Duc*, Ancien théâtre français III. Da ihr ausführlicher Titel die Gattung charakterisirt, wollen wir ihn mittheilen: 1) Moralité nouvelle d. E. d. M. Qui sont des escoliers de Jabien, qui leur monstre à *jouer aux cartes et aux dez et entretenir luxures*, dont l'ung vient à Honte, et de Honte à Desespoir, et de Desespoir au gibet de Perdition, et l'aultre se convertist à bien faire. 2) Moral. nouv. très bonne et très excellente de Charité où est demonstré *les maulx qui vienent aujourd'huy au monde par faulte de Charité.*

*

vor Noah, dann vor Moses, darauf vor dem Cour souverain, welchem der heilige Johann und der heilige Simeon präsidiren, endlich vor dem *Roi Souverain* selbst. *Dame Débonnaire* verliert in allen Instanzen, und *Innocent* wird dem *Envie Judaïque* und dem *Gentil Trucidateur* überliefert, unter deren Händen er die im Evangelium beschriebenen Qualen erduldet [37].

Die *zweite* Hauptklasse machen die *parabolischen* Moralitäten aus. Sie schliessen sich an die erste, wie die Parabel an die Allegorie an. Diese parabolischen Moralités haben sich aber aus den eigentlichen Mysterien abgezweigt, indem sie nämlich die Parabeln des neuen Testaments darstellen: den verlornen Sohn namentlich und die Geschichte des reichen Mannes mit Lazarus. Interessant ist, dass gerade das älteste uns erhaltene Mystère Frankreichs die Parabel der klugen und thörichten Jungfrauen mit der Auferstehung verknüpft hat [38].

Als eine *dritte* Klasse können wir die Moralités unterscheiden, welche an die zweite, die der parabolischen, sich anreihend, Geschichten („*Histoires*"), d. h. profane Erzählungen und Anekdoten, aus mündlicher Ueberlieferung oder aus Büchern geschöpft, als moralische Exempel und Spiegelbilder dramatisirt darstellen; als welche („*Mirouer et Exemple*") sie auch mitunter auf dem Titel bezeichnet werden [39].

[37] Moralité et Figure sur *la Passion* (1544 verf.), s. *Bibl.* du théâtre français (Dresde). p. 117 f. — Ueber die Mor. à l'honneur de la glorieuse *Assumption Notre-Dame* s. *Parfait* III, p. 134 ff. Dieselbe war für das *Puy* von Dieppe geschrieben, wo sie 1527 gespielt ward. Hieraus aber zu schliessen, wie *Magnin* thut (Journ. d. Sav. 1847 p. 161), dass in den Puys damals die Miracles den Moralitäten Platz machten, halte ich doch für sehr gewagt.

[38] Die Jungfrauen der Parabel treten an die Stelle der Weiber, die den Grabeswächter nach Christus fragen. S. dies provenzalisch-lateinische Mysterium bei *Monmerqué* et *Michel*, théâtre fr. au moyen âge. p. 1 ff. Wir können der von *Magnin* über dies Mystère aufgestellten Ansicht nicht ganz beipflichten. (Vgl. Journ. d. Sav. 1846, p. 76 ff.)

[39] Beispiele dieser Klasse sind: *Moralité d'une pauvre Villageoise*, laquelle ayma mieux avoir la teste coupée par son Père, que d'estre violée par son Seigneur. *Parfait* III. p. 145 ff. Oder *Moralité ou Histoire rommaine* d'une Femme qui avoit voulu trahir la cité de Romme. et comment sa Fille la nourrist six sepmaines de son lait en prison. Abgedruckt bei *Viollet le Duc*, l. l. III. p. 171 ff.

Auch die *Moralités* wurden in den *Provinzen* gespielt, und zwar die allegorischen hauptsächlich wohl von ähnlichen Associationen, wie die Pariser Basoche und Sottise, doch bloss meist in den grössern Städten, wo allein auch fast solche Korporationen möglich waren, und dann in der Regel nur zur Karnevalszeit und in Verbindung mit andern, vornehmlich komischen, Vorstellungen. Auch an den Universitäten wurden dieselben, worauf wir später zurückkommen, und in den Puys, wie bereits erwähnt, zuweilen aufgeführt. Die *nicht* allegorischen Moralitäten (die der zweiten und dritten Klasse) wurden auch in den Provinzen, und zwar diese in derselben Weise, wie die Mystères, doch weit seltner, zur Darstellung gebracht, was auch mit einzelnen allegorischen der Fall gewesen sein mag. — Unsere Nachrichten über die Aufführung von Moralitäten in den Provinzen sind überhaupt sehr spärlich, zum grossen Theil sicher deshalb weil sie dort im Allgemeinen und im Vergleich zu den Mysterien gar wenig gespielt wurden[40]. —

Auch die *stummen* Spiele der *Entremets* und *Tableaux* entwickelten sich in dieser zweiten Periode des mittelalterlichen Schauspiels zu noch grösserer Pracht und Mannigfaltigkeit. Auf sie näher einzugehen, hat hier für uns kein Interesse; nur einige Bemerkungen rücksichtlich der *Tableaux* müssen als nicht unwichtig hier eine Stelle finden. Interessant ist zunächst, dass in den Tableaux das ganze ernste mittelalterliche Schauspiel sich damals vertreten findet: neben Mysterien des neuen und des alten Testaments (unter den letztern z. B. das Opfer Abrahams) werden auch Heilige, und selbst Szenen aus Mi-

[40] Um ein paar Beispiele solcher Provinzialaufführungen zu geben, so wurde die grosse Moralité *de l'Homme pécheur* zu *Tours* gespielt (um 1480), s. *Parfait* III, p. 88 note; ferner die erwähnte Moralité de *Charité* in der Normandie, wahrscheinlich zu Rouen, was wohl aus den Worten der Charité in dem Stück: „Adieu Monde, adieu, je m'en voys, — Adieu tous amont et aval, — Adieu France en especial, — Adieu la pouvre *Normandie*," — offenbar ist, s. *Violl. le Duc*, l. l. p. 366: da die *Conards*, die Sottise *Rouens* — nach *Floquet*, a. a. O. p. 107 u. 113 — auch Moralités spielten, so ist das Stück wahrscheinlich von ihnen aufgeführt. Nach *Ledoyen* (a. a. O. p. 387) wurde die von dem Chronisten selbst verfasste Moralité *du Bon et Maulvais Pélerin* zu *Laval* (in Maine), und zwar von der Vorstadtsgemeinde, unter Ledoyen's eigner Leitung in Szene gesetzt.

racles, (wenigstens aus dem des heiligen Denis) vorgestellt, nicht minder ferner allegorische Personen, theils bloss symbolisch gruppirt, theils zu einer Handlung vereinigt; selbst Parabeln fehlen nicht, wie die des Sämanns. Da die feierlichen Einzüge in die Hauptstadt regelmässig den Weg durch das Thor von St. Denis, und dann durch die Strasse desselben Namens gingen, so sind die Punkte, wo die Tableaux dargestellt wurden, im Allgemeinen dieselben; insonderheit führte die Passionsbrüderschaft vor ihrem Hotel, dem Hospital zur Dreieinigkeit, das an der Strasse von St. Denis lag, die Basoche dagegen vor dem Chatelet, gerade vor dem Ausgang der St. Denisstrasse gelegen, ihre Tableaux auf. — Besonders erwähnenswerth ist noch, dass seit dem zweiten Decennium des XVI. Jahrhunderts auch Gestalten der alten Mythologie (die früher kaum vereinzelt einmal vorkommen, wie die drei Sirenen bei Ludwigs XI. Einzug) eine bedeutende Rolle in diesen Tableaux zu spielen anfangen. So wird bei dem Einzug Mariens von England, Ludwigs XII. dritter Gemalin, unter anderm ein grosses silbernes Schiff (als Wappen von Paris), auf einem Meere segelnd, dargestellt: in dem Schiff befinden sich Bacchus eine schöne Rebe, und Ceres eine Garbe haltend, während die vier Winde Subsolanus, Auster, Boreas und Zephirus an den vier Enden des Meeres vorgestellt sind. In einem andern Tableau erschienen Minerva, Diana, Phoebus, und zwar in der sonderbaren, aber charakteristischen Gesellschaft von *Bon-Accord* und Stella Maris (!). Auch *lateinische* Inschriften fehlten bei diesem Einzug nirgends. Bei einem andern Einzug 1517 erscheinen auch schon Personen aus der römischen Geschichte, eine Lucrecia, Porcia, ein Coriolan, als Träger von Allegorien. So macht sich bereits hier das Alterthum geltend, von dem Publikum aber (mit gar seltnen Ausnahmen) noch durchaus unverstanden, da sogar die Berichterstatter eine sehr lächerliche Ignoranz in dieser Beziehung zeigen[1].

[1] S. insbesondere *Parfait* II. p. 153 ff.

Betrachten wir nunmehr das geistliche Schauspiel der Franzosen nach seiner ästhetischen Bedeutung, seinem Kunstwerth als *Drama*. — Indem wir zunächst die *Mysterien* abhandeln, werden wir als *Norm* unserer Betrachtung zu Grunde legen das *vollkommen entwickelte* Mystère des XV. und XVI. Jahrh., das der Blüthenperiode des mittelalterlichen Schauspiels in Frankreich, so wie es auf dem öffentlichen Theater, sowohl in Paris als in den Provinzen, bis zu dem Verbot, von dem es in der Hauptstadt getroffen wurde, vorherrschte. Die von uns erwähnten Mysterien des XIII. und XIV. Jahrhunderts, die wir als Werke der Trouvères und ihrer Epigonen bezeichneten — denn die *andern* französischen Mystères jener Zeit sind uns nicht erhalten, wenigstens nicht in ihrer Integrität[42] — werden wir auch öfters berücksichtigen und anziehen: wie denn in dramatischer Beziehung im Allgemeinen, in allen wichtigen Punkten zumal — was auch unsre Citate zeigen werden — ihnen dasselbe Urtheil als den spätern Mysterien, welche die *Norm* unsrer Betrachtung bilden, gilt. Nur dürfen jene nicht als die unmittelbaren Vorgänger, die *Vorfahren* dieser angesehen werden, so dass die letztern aus jenen sich *entwickelt* hätten: im Gegentheil bleiben die Schöpfungen der Trouvères und der Puys in den folgenden Jahrhunderten ohne organische Fortentwickelung, und verschwinden vielmehr ganz hinter, und in dem öffentlichen Schauspiele[43]. Daher braucht denn ihrer abweichenden Eigenthümlichkeiten für unsern Zweck nur wo sie von allgemeinem Interesse sind, gedacht zu werden. — Denn unser Zweck ist das ernste mittelalterliche Schauspiel im Hinblick auf die spätere Entwickelung des *modernen*, insonderheit der *Tragödie*, zu betrachten. —

[42] Manche der Mystères des XV. Jahrhunderts sind offenbar nur Umarbeitungen älterer, die einen mehr, die andern weniger, aber die ursprüngliche Redaction ist nicht mehr vorhanden.

[43] Nur die *belgischen* Puys, die Chambres de Rhétorique, gelangten im XVI. Jahrh. selbst zu einer neuen Blüthe. In ihnen wurden auch öfters Preise für Stücke in *französischer* Sprache ausgesetzt, und doch ist kein solches aufgefunden, während viele flämische Stücke erhalten sind: diese Thatsache ist hier für uns wichtig. S. *Le Roy*, Etudes etc. p. 146 u. ff.

Das wichtigste Erforderniss eines jeden Kunstwerks, namentlich aber des dramatischen Gedichts, Einheit und Gliederung der Komposition, mangelt fast durchaus den Mysterien. In Wahrheit sind sie nur epische Productionen in dialogischer Form. Von einer dramatischen Einheit ist bei ihnen kaum eine Spur; aber auch die schwächere epische Einheit haben sie meist, und mit der Zeit immer mehr, durch eine *ungehörige* Erweiterung des Sujets verloren: wie denn schon von vornherein dieser epischen Einheit durch die dialogische Form die wichtigsten Momente entzogen waren. — Versuchen wir nun den *Mangel der dramatischen Einheit* darzulegen, indem wir bei der eigenthümlichen Natur dieser Stücke mit dem Aeusserlichsten anheben.

Trotz des Verrufs, in welchen eine absurde Auslegung die sogenannten Aristotelischen Gesetze gebracht hat, wird doch kein Aesthetiker leugnen, dass im Drama auf einer richtig verstandnen Einheit des Orts und der Zeit die Einheit der Handlung, welche letztere allerdings allein von der dramatischen Komposition direct zu fordern ist, wesentlich beruht. Der Ort und die Zeit der dargestellten Handlung, wie oft sie sich auch verändern mögen, müssen wenigstens immer, zunächst in jeder einzelnen Szene, als *gegenwärtig* erscheinen, d. h. gedacht werden können: denn das Drama will ja eine Handlung eben als eine *gegenwärtige* darstellen. Nun denke man sich den Schauplatz der Mysterien: ein *dreifaches* Weltreich war in eben so vielen gesonderten Hauptlocalitäten, dem Paradis, der Erde, der Hölle *zugleich* vorgestellt; in zweien spielte die Handlung häufig genug *gleichzeitig*, selbst in allen dreien. Wir wollen dafür ein Beispiel geben. In dem grossen Passionsmystère ist Jesus, nach der Versuchung Satans in der Wüste, allein auf dem Berg geblieben, wohin ihn Satan zuletzt geführt hatte. Satan kehrt nach der Hölle zurück, wo er seinem Oberhaupte Lucifer den schlechten Erfolg seiner Versuchung berichtet: während des Dialogs dieser beiden steigen die Engel vom Paradis herab, um Jesu Speise und Trank zu bringen[44]. Natürlich konnte allemal in solchen Fällen nur auf

[44] *Parfait* I, p. 190.

einem Schauplatz *geredet* werden, während auf dem andern so lange ein stummes Spiel stattfand. Ein anderes Beispiel unter vielen sei aus einem Mystère der Geburt Christi gewählt[45]. Adam will sterben, er bittet *Cep* (Seth) ihm das Oel des Paradises zu holen; Cep begiebt sich zu Gott in das Paradis, er empfängt zwar auf seine Bitte das Oel nicht, aber den Zweig, den er auf Adams Grab pflanzen soll, mit diesem kehrt er zurück: während dessen ruft *Belgibus, premier déable,* aus der Hölle Adam zu, herabzukommen. In dieser Art wird häufig in *ein und derselben* Szene *abwechselnd* in dem Paradis, der Erde und der Hölle gespielt und gesprochen — wie denn auch, was beide Beispiele schon zeigen, ein unmittelbarer Verkehr zwischen den drei Hauptbühnen vor den Augen der Zuschauer stattfand. Man stieg mit Bequemlichkeit aus einer Etage dieser drei über einander gebauten, oder stets doch über einander *erhöhten* Schauplätze in die andere[46].

[45] *Jubinal*, Myst. inéd. II, p. 17 ff.

[46] Eine genaue Darstellung der Bühneneinrichtung kann überall *hier* nicht gegeben werden, denn das würde uns von unserm Gegenstand zu weit entfernen. Jedoch sei an dieser Stelle zur Erklärung bemerkt: entweder stieg das Theater pyramidal in die Höhe, oder war in die Breite aufgeschlagen. Das letztere war das gewöhnlichere; das erstere schwieriger, wurde nur unter besonderen begünstigenden Umständen ausgeführt: z. B. in dem eigens eingerichteten festen Locale der Passionsbrüder, oder auch in alten Amphitheatern wie zu Bourges, wie es scheint. Etwa was jetzt unsere Bühne ist, stellte da die Erde vor, auf der verschiedene Gerüste (*Echaffauts, Etablies,* Burgen, Stände im deutschen Theater, in den Puys *Salles* genannt), mit verschiedenen *innern* Abgrenzungen wieder, neben und *hinter*einander aufgebaut waren. Ganz im Hintergrund erhob sich aber über dieselben eine neue Etage, obwohl nicht in der ganzen Breite der Bühne, das Paradis, von dem man auf Treppen herabstieg. Unter der Bühne sah man dagegen den Höllenschlund und vor demselben spielten die Teufel. (S. insbesondere *Parfait* I, p. 51 ff.) War das Theater aber in der Breite aufgeschlagen, so reihte sich einfach Gerüst an Gerüst in einer Linie, indem das Paradis das erste und etwas höher, als die andern war; an das Paradis schloss sich zunächst wahrscheinlich immer, bei dieser Construction, das Gerüst an, mit welchem der meiste himmlische Verkehr stattfand. Auf den Gerüsten waren natürlich auch hier wieder innere Abgrenzungen zur Bezeichnung besonderer Localitäten. Der Höllenschlund, wo die Teufel aus und eingingen, befand sich unter den Gerüsten und verlief in eine Grube: die Teufel spielten, wenn sie nicht auf der Erde beschäftigt waren, in dem Raum zwischen den

Auf dem Schauplatz der Erde selbst aber waren wiederum durch Gerüste und Befriedigungen die verschiedensten Oertlichkeiten abgegrenzt, die in der Wirklichkeit oft unendlich weit von einander liegend hier in die nächste Nachbarschaft gebracht waren, so sehr häufig Rom und Jerusalem: wo denn die Reise von dem einen zum andern sowohl zu Land als zu Wasser *vor den Augen* des Publikums vor sich ging, indem mitunter selbst, wie im Mysterium der Apostelgeschichte bei der Reise des Paulus, auch Stationen unterwegs — als bestimmte abgegrenzte Localitäten — vorkamen, auf denen die Handlung für längere oder kürzere Zeit verweilte. Dies kann uns nach der schon erwähnten unmittelbaren Verbindung von Himmel, Erde und Hölle selbst nicht mehr Wunder nehmen. Wichtiger zu bemerken ist, dass oft *zwei* Handlungen auf den verschiedensten Punkten des irdischen Schauplatzes *gleichzeitig* spielten, indem nur die beiden spielenden Parthien selbstverständlich abwechselnd pausirten. Ein Beispiel, das wir dem oben schon erwähnten Mystère der Geburt entlehnen, mag dies erläutern. Nachdem der heilige Geist in Gestalt einer Taube die Jungfrau Maria besucht hat, tritt ein Bote auf, und erklärt, da er im Augenblick nichts zu thun habe, und ein müssiger Mensch keinen Apfel gelte, so wolle er dem Kaiser seine Dienste anbieten. Er setzt sich darauf nach dem *Rom* bedeutenden Gerüst in Bewegung[47]. — Nun tritt Josef zu Marien, von der Reise zu deren Verwandten zurückgekehrt, und hält mit ihr ein kurzes Zwiegespräch, worauf Marie ihn auffordert, sich neben ihr niederzulassen. — Der Bote ist unterdessen in Rom angelangt, und redet mit dem Kaiser. Er

Gerüsten und dem Publikum. Sie benutzten dann diese Nachbarschaft auch nicht selten zu Spässen. — Häufig waren den einzelnen Gerüsten Zettel angefügt, auf welchen nicht bloss ihre Namen, sondern auch der in ihnen enthaltenen Oertlichkeiten verzeichnet waren. — S. für die zweite Construction des Theaters insbesondre die Beschreibung einer auf dem Markte zu Rouen aufgeschlagenen Bühne bei *Parfait* II, p. 456. Vgl. auch *Jubinal*, Myst. inéd. I, préf., und die Beschreibung einer deutschen mittelalterlichen Bühne bei *Mone*, Schausp. d. Mittelalt. II, p. 156 ff.

[47] „Je m'en yray tout droit à Romme" sagt der Bote selbst. Rom hatte natürlich sein eignes Gerüst: *l'Echaffaut de Rome* findet sich häufig in den Bühnenanweisungen S. *Parfait* II, p. 408 u. 459.

wird von diesem beauftragt nach Bethlehem zu gehen, und zu verkünden, dass ein Jeder seine *Distribution* bezahle. — Nunmehr erhebt sich Josef wieder, und äussert seinen Verdacht über die Schwangerschaft Mariens, die er bereits bemerkt. Daran schliesst sich eine Szene im Himmel, in welcher Gott Gabriel beauftragt, Josef aufzuklären. Gabriel steigt zu Josef herab, und richtet die Botschaft aus. — Indessen ist der Bote (man vergesse nicht hierbei, dass, wie oben bemerkt, die Reisen von einem Gerüst zum andern vor den Augen der Zuschauer vor sich gehen) in Bethlehem angekommen, welche Stadt, oder vielmehr das sie bedeutende Gerüst mehrere *gesonderte* Oertlichkeiten hat, indem die Localität, wo Marie sich befindet, mit derjenigen, wo der Bote auftritt, keineswegs identisch ist[48]. Der Bote ruft nun den Befehl des Kaisers aus. — Sobald er schweigt, beginnt das Spiel Josefs und Marias wieder, indem der erstere wegen seines unlautern Verdachts sich entschuldigt. Von Marien wird Josef dann ausgesandt, um wegen ihrer nahen Entbindung aus der Stadt Feuer zu holen. Während er nun deshalb nach einer dritten besondern Localität Bethlehems, einer Schmiede, abgeht — hebt der Bote seinerseits wieder, und zwar innerhalb *seiner* Oertlichkeit, das Spiel an, indem er erklärt, es wäre nunmehr Zeit, zu dem Kaiser nach Romanien (Roménie) zurückzukehren[49]. So, sehen wir, spielen gleichzeitig auf einem der drei Hauptschauplätze, dem der Erde, zwei von einander verschiedene Handlungen, die auch nicht einmal einen unmittelbaren *Bezug* zu einander haben, an mindestens drei verschiedenen Localitäten (Rom und den zwei gesonderten Oertlichkeiten Bethle-

[48] Da die Bühne zu Rouen, deren wir Note 46 gedachten, gerade zur Vorstellung eines Myst. *de la Nativité* aufgeschlagen war, so wird in ihrer Beschreibung auch das Gerüst *Bethlehem*, und zwar mit folgenden vier verschiedenen Oertlichkeiten aufgeführt: „1) *le lieu de Joseph* et de ses deux Cousins; 2) la Crache ez beufz; 3) *le lieu où l'on reçoit le tribut;* 4) le champ aux pasteurs contre la tour Ader". Dies erklärt vollkommen das Obige, No. 3 ist dieselbe Localität, wo sich im Obigen der Bote befindet.

[49] S. *Jubinal* l. l. II, p. 51—60. — In ganz ähnlicher Weise spielen auch in dem grossen Passionsmystère sehr häufig zwei Handlungen neben einander. Ein Beispiel im Grossen ist, wie die Geschichte des Judas vor seiner Aufnahme unter die Apostel neben andern Handlungen herspielt.

hems), während zugleich noch ein Hauptschauplatz, das Paradis, auch durch Rede und Handlung sich betheiligt. —

Der Einheit der *Zeit* wird wo möglich noch übler mitgespielt. An demselben Orte, und ohne dass er sich irgend wie veränderte, werden im Handumdrehen hundert Jahre zurückgelegt, und zwar nicht etwa stillschweigend, sondern ausdrücklich. In dem Mystère des alten Testaments sagt Adam nach einer Pause von wenigen Minuten, die auf den Tod Abels folgt: „jetzt sind es wohl gerechnet hundert Jahre, dass Kain mich aller Freuden beraubte, als er meinen Abel erschlug" [50]. In dem grossen Passionsmystère wird, nachdem Anna, die Mutter Marias, niedergekommen, und vor den Augen des Publikums das neugeborne Kind zum ersten Mal gesäugt hat (die Niederkunft selbst fand hier, wie häufig, in einer Art Alcoven statt) folgende Bühnenanweisung gegeben: „Ici sainte Anne se recouche, et sont tirées les custodes, puis peu de temps après s'en ira secrètement vers Joachim, et *sera Marie en l'âge de trois ans* avec eux." In der zweitfolgenden Szene fühlt sich die dreijährige Dame auch stark genug, nach Jerusalem zu wandern [51]. Die Geburt der Helden der Miracles kam öfters auf der Bühne vor: so beginnt auch das Mystère der heil. Genovefa mit der Geburt der Heiligen, die denn in der darauf folgenden Szene sogar schon als *Jungfrau* erscheint [52]. — Dass bei der *Durchmessung des Raumes* die Zeit gar nicht in Betracht kommt, davon haben wir oben schon Beispiele gegeben. Doch waren in denselben die in Wirklich-

[50] *Sainte-Beuve*, Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au seizième siècle, p. 229.

[51] *Parfait* I, p. 81 ff.

[52] S. *Jubinal*, l. l. I, p. 169 ff. Die Geburt geht hier unmittelbar auf der Bühne selbst vor sich. Sogleich mit dem Beginn des Stücks erscheint die Mutter in Geburtswehen und wirft sich klagend zu Boden; ihre Kammerfrau, die sich bekreuzigend bemerkt, das wären nun die Folgen der *Liebelei (druerie)*! lässt sich neben ihr nieder. Die Engel im Paradis stimmen den Gesang *Virginis proles* an: darauf erhebt sich die Kammerfrau und hält ein eingewickeltes Kind empor. — Da gab also die Kammerfrau selbst die *custodes* ab. — In ganz ähnlicher Weise findet auch in dem Miracle über die Bekehrung Clodwigs eine Niederkunft Clotildens auf dem Theater statt. S. *Monmerqué* etc. l. l. p. 617.

keit von einander sehr entfernten Localitäten auf der Bühne selbst *markirt*, und so konnte schon die wirkliche Entfernung allerdings gar nicht mehr in Betracht kommen. Jenes war aber keineswegs immer, insbesondere nicht in den ältern Miracles, der Fall. In Bodel's Miracle des heil. Nicolaus z. B. sendet der Sarazenenkönig seinen Courier (*Courlieus*) durch sein ganzes Reich, die Vasallen aufzubieten: nachdem sich derselbe eine Zeit lang in einem Wirthshaus aufgehalten (wo er mit einigen Wegelagerern eine komische Szene spielt), spricht er verschiedene Emirs auf der Bühne an, und kehrt dann unmittelbar zum Könige zurück mit der Erklärung, dass er Arabien und das ganze Heidenland durchwandert habe, seinen Befehl zu vollziehen [53]. — Von grösserer Bedeutung erscheinen indessen die seltsamen *Anachronismen*, solche nämlich, welche auch einem ganz ungebildeten Publikum sogleich höchst auffällig sein mussten: wenn z. B. die Propheten Elias und Amos (in dem Mystère der Geburt Christi bei Jubinal) schon bei Lebzeiten Adams auftreten, und zwar bereits in der Hölle; oder wenn Seth die *Genesis* citirt, und das Vaterunser spricht [54].

Wenn nun bei solcher Discrepanz von Ort und Zeit, welche, wie wir sahen, häufig die Handlung selbst unter den Augen des Zuschauers, geradezu *verdoppelt*, eine eigentliche *dramatische* Einheit schon überhaupt nicht denkbar ist; so liesse sich von vornherein doch als möglicher, obwohl immerhin beschränkter Ersatz derselben eine *lyrische* Einheit, welche die dramatische oft zu unterstützen im Stande ist, die *Einheit der poetischen Stimmung* denken. Da die durch Himmel und

[53] *Monmerqué et Michel*, l. l. p. 171. Die Schnelligkeit, mit der in den meisten Mysterien Alles expedirt wird, macht einen um so komischern Eindruck, wenn (wie in vielen, insbesondere aber in dem Myst. der Geburt bei Jubinal) die handelnden Personen fortwährend in den verschiedensten Phrasen dies ausdrücklich versichern: so kehren in dem genannten Myst. folgende Wendungen alle Augenblicke wieder: „sans plus attendre, sans aucun demour, sans faire arrest, sans delay, sans arrester en nul lieu, sans point faire d'arrestement, pour tost revenir, la longue attente riens n'y vault" u. s. w. Ohne eine solche Versicherung findet da fast kein Abgang statt.

[54] *Jubinal*, l. l. II, p. 14 u. 21.

Hölle wie über den Erdkreis zerstreuten Geschehnisse — wir können im Allgemeinen kaum *Handlungen* sagen — die hier neben und nach einander vor den Blicken des Publikums vor sich gehen, sich meist im Interesse einer einzigen Persönlichkeit, die mehr oder weniger von überirdischer Hoheit und Grösse ist (Christus, ein Märtyrer, oder ein wunderthätiger Heiliger), bewegen: so könnte angenommen werden, dass die religiöse Begeisterung für dieselbe, der Kultus des Gemüths eine innere Einheit der äussern substituirte. Wären diese Mysterien in der That in dem erhabenen Stile eines Oratoriums geschrieben gewesen, oder in dem der göttlichen Komödie Dante's, so hätte vielleicht die verzückte Phantasie über Raum und Zeit sich gänzlich erheben können — obwohl dann das Mysterium alsbald den *symbolischen* Charakter der Autos sacramentales des Calderon würde angenommen haben. Aber wenn sie auch nur etwa durch einen würdevollen Ausdruck den ursprünglichen religiösen Zweck *stets gegenwärtig* erhalten hätten, so wäre in der Einheit der Gemüthsstimmung des Publikums und der Spieler eine Art von Totalität vermittelt worden. Obwohl zwar der Ausdruck durchweg in Versen und meist in ein und derselben Versform ist, so trägt er doch nichts weniger, als das Gepräge einer *einigen* poetischen Stimmung. Im Allgemeinen trivial hat er überhaupt selten einen wahrhaft poetischen Anflug: während indessen die Sprache des Himmels ernst und sittlich, ist die der Hölle komisch, unzüchtig und ruchlos, auf der Erdenbühne mischen sich beide, wie häufig das Christen- und Heidenthum, durcheinander. — Wie wenig man bestrebt war, einen *einigen* poetischen, oder selbst nur religiösen Eindruck auf das Gemüth zu machen, zeigt sich unter anderm darin, dass man auch mit den erhabensten Handlungen *gleichzeitig* lustige spielte, oder unmittelbar nach der bedeutendsten Begebenheit eine *Parodie* derselben zum Besten gab. Von dem ersten Fall gibt uns das grosse Passionsmystère in der zweiten Journée ein eclatantes Beispiel. Während nämlich die Transfiguration dargestellt wird, selbstverständlich eine stumme Handlung, wird auf einem andern Gerüste von der noch weltlichen Magdalena, ihren zwei Fräulein und einem jungen Galant, Magdalenens Liebhaber, eine

muntere Unterhaltung geführt und über den Text, ein lustiges Leben zu führen, ein paar Lieder gesungen [55]. — Für den zweiten Fall bietet das Mystère des heil. Christoph ein Beispiel, das noch ein besonderes Interesse hat. Nachdem nämlich *Reprobe* (der heidnische Name Christophs) den Erlöser über den Fluss getragen — was doch unzweifelhaft in diesem Mystère die wichtigste Handlung ist — und dann von der schweren Arbeit ermüdet entschlummert ist, tritt der *Narr* vor und nimmt, dem Heiligen nachzuahmen, die *Närrin* auf den Rücken: aber anstatt sie über das Wasser zu tragen, wirft er sie, zum Ergötzen des Publikums, auf dem halben Wege hinein [56]. — Die eigenthümliche Rolle des Narren (*Stultus, Sot, Fou*), die sich in manchen Mysterien hauptsächlich in den spätern [57], doch schon im funfzehnten Jahrhundert aufgeführt findet, war nicht bloss schon ihrer ganzen Stellung und ihrem Wesen nach ein directes Hinderniss jeder ästhetischen Illusion, sondern zugleich ganz dazu gemacht, pathetische Eindrücke überall wo es beliebt ward, zu vernichten, und so eine Einheit der poetischen Stimmung unmöglich zu machen. Dieser Narr nämlich war so zu sagen der Repräsentant des *prosaischen* Bewusstseins des Publikums, unter dem er auch, wenn er nicht, wie im obigen Beispiel, auf der Bühne selbst thätig war, seinen, natürlich besondern Platz hatte: vom Standpunkt der gemeinen Wirklichkeit machte er über die dargestellte Handlung seine Glossen, so oft es ihm gefiel — denn er improvisirte meist [58] — und von demselben Standpunkt

[55] „Des chansons nouvelles pour mener joyeuse vie." *Parfait*, I, p. 246.

[56] S. *Parfait*, III, p. 18.

[57] In manche ältere Mysterien, wo sie sich nicht *aufgeführt* findet, kann sie sehr wohl später eingeschoben sein. In dem Note 31 erwähnten Myst. représ. à Troyes findet sie sich: der Berichterstatter über das Myst. *Vallet* macht folgende wichtige Anmerkung: „Il est à remarquer que le rôle du *sot, interpolé presque d'un bout à l'autre dans le texte*, est *d'une écriture plus récente*, et d'une orthographe grammaticalement moins correcte que le reste du mystère". Bibl. de l'Ec. d. Ch. l. l. p. 457.

[58] So ist in dem Myst. der heil. Barbara, in ausführlichem Auszug bei *Parfait*, II, p. 5 ff., das Auftreten des Narren stets nur durch die Bühnenanweisung *Stultus loquitur* angezeigt, ohne dass in irgend einer Weise im Mscr., wie Parfait sagt, eine seiner Reden gegeben wäre. — Vgl. hiermit die in Note 57 durch *Cursiv*schrift hervorgehobenen Worte *Vallet's*.

aus sprach und handelte er mit ein: wodurch denn das Schauspiel ironisch sich selbst zerstörte. Gerade in den die Empfindung am tiefsten berührenden Szenen trat der Narr mit seinem stets von den gröbsten Zoten gesättigten Spasse auf; dass er oft ebenda als ein nothwendiges Uebel, fast nur als ein Gegengift fungirt, indem solche Leidensszenen, ursprünglich bestimmt einen pathetischen Eindruck zu machen, zu carrikirten, Ekel und Abscheu erregenden Darstellungen geworden waren — das werden wir weiter unten noch berühren. — Die Rolle der Närrin kam aber gewiss viel später noch, und nur ganz ausnahmsweise vor[59], um der Narrenrolle, zumal ihren Zoten eine besondere Würze zu verleihen; sie zeigt schon den vollkommnen *sittlichen* Verfall dieser geistlichen Schauspiele an.

In welchem Grade diesen Mysterien die dramatische Einheit fehlt, zeigt sowohl der Mangel jeglicher Gliederung, als die Art ihrer *Eintheilung*, wo eine solche überhaupt sich findet. Sie ward nur durch äussere Umstände hervorgerufen und bestimmt. Bei den grösseren Mysterien begann man das Spiel des Morgens frühe (schon um 7 Uhr); um Mittag machte man eine Pause zum Essen von einer bis zwei Stunden, dann ward wieder begonnen; mitunter (wahrscheinlich wenn die Tage lang genug waren) ward dann eine neue Pause zum Souper gemacht zwischen 5 und 6 Uhr, und darauf bis zu Sonnenuntergang fortgespielt; gewöhnlicher aber *schloss* man mit dem Abendessen[60]. War nun das Stück noch nicht beendet, so setzte man es in derselben Weise die folgenden Tage fort: daher die Eintheilung der grössern Mysterien in „Tage", *Journées*. (Dass bei dem ständigen Pariser Theater mancherlei

[59] Es ist uns kein anderes Beispiel, als das in dem oben genannten Mystère bekannt. Man darf diese *Närrin (Folle)* nicht mit andern *femmes folles*, die in den Mysterien vorkommen, verwechseln, indem damit theils besessene Frauen, theils öffentliche Dirnen bezeichnet werden (letztere im Mittelalter filles folles de leurs corps genannt).

[60] Indem seltsamer Weise in den Stücken selbst eine Mahlzeit häufig den Aktschluss bildet, wohl weil die Schauspieler nach Beendigung von des Tages Last und Mühen auf der *Bühne* selbst tafelten, und dazu vielleicht schon während des Spiels vor den Augen des Publikums die Vorkehrungen trafen. S. hierüber auch *Vallet* in der Bibl. de l'Ec. d. Ch. Sér. I, T. 3, p. 456.

Modificationen vorkamen, versteht sich). Eine weitere, oder andere theatralische Eintheilung als in Journées findet sich nicht[61]. Diese aber hing von keinem ästhetischen Gesetz, sondern hauptsächlich nur von der durch die Erfahrung gegebenen Zeitdauer der Vorstellung eines Stückes ab, und ward daher auch, wie es scheint, bei einer Aufführung an einem andern Orte und unter andern Umständen vielfach verändert.

Dieser Mangel an Einheit der Komposition, welcher allein schonden Kunstwerth überhaupt der Mysterien in Frage stellt, über ihren *dramatischen* Unwerth aber kaum einen Zweifel gestattet — war ihnen indessen keineswegs in solchem Grade *ursprünglich* eigen[62]. Die lyrische Einheit, wie wir dieselbe charakterisirten, hatten die ältesten, so scheint es, in hohem Grade, um so mehr zwar als das Publikum damals gewissermassen als Chor mitspielte. Die Bühne in den Kirchen war eng und begrenzt, aber einfach; es war ein *geweihter* Raum, der selbst in seiner Architektur symbolisch, jeder einzelnen localen Bezeichnung einen über irdische Räumlichkeit erhabenen, symbolischen Charakter verlieh. Die vorgestellten Gegenstände umschlossen gewöhnlich nur *eine* Begebenheit, als die Passion allein, oder die Auferstehung, oder die Anbetung der Magier u. s. w.

[61] Das grössere Myst. der heil. Barbara (um die Mitte des XV. Jahrh. verf.), das merkwürdiger Weise einen *lateinischen Titel* führt, nennt die Journées in den einzelnen Ueberschriften *liber*, auf dem Titel dagegen *dies*. Das sehr umfangreiche Myst. der Apostelgeschichte ist im *Druck* in *9 livres* abgetheilt, der aber keineswegs die Zahl der Journées entsprach, die sich bei der Aufführung in Bourges z. B. auf 40 belaufen haben soll. S. *Bibl. d. th. fr.* p. 34. *Parfait*, II, p. 9, 344 u. 351. Vgl. auch *Le Roy*, Etud. p. 314.

[62] S. meine Kritik des von *Luzarche* herausgegebenen Mystère *Adam* (aus dem XII. Jahrh.) in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1856, Stück 24—26. Dieses Mystère — soweit es aufgefunden und veröffentlicht allerdings unserer Ansicht nach ein *Bruchstück* — zeigt eine ganz andere dramatische Einheit, als alle späteren uns bekannten. Es gehört jener Uebergangsepoche an, und ist ihr einziger merkwürdiger Vertreter, wo das geistliche Schauspiel eben erst die Kirche verlassen hat, sich aber geistig wie materiell noch an sie *anlehnt*, einerseits nämlich der Schauplatz *unmittelbar* vor der Kirchthür, andererseits das Drama selbst zum Theil noch *liturgischer* Natur ist.

Als das Mysterium aber aus der Kirche auf das Gerüst der öffentlichen Plätze hinauswanderte, von dem Kultus emancipirt — obwohl es allerdings einige Erinnerungen an denselben immer bewahrte [63] — entwickelte es sich unter dem Einfluss weltlicher Schaulust [64] mehr und mehr in die Breite, statt in die Tiefe. So entstanden die Collectivmysterien, jene oft Wochen lang dauernden Schauspiele, zu deren Construction meist eine Reihe einzelner Mysterien ganz äusserlich verknüpft ward, welche untereinander oft, wie z. B. in dem Collectivmysterium des alten Testaments, gar keine tiefere Beziehung hatten, und deren Verbindung so lose war, dass die einzelnen Mysterien aus dem Collectivum herausgenommen, für sich

[63] Die Mystères heben häufig mit einem dem Inhalt entsprechenden Bibelcitat an, an welches sich das *Ave Maria* schliesst, und endigen meist mit dem *Te Deum laudamus*. — Im XV. Jahrh. wurde noch häufig in den Provinzen vor der Aufführung eine *Messe* abgehalten: einmal wird uns sogar berichtet, dass dieselbe im Parterre des Theaters selbst gesungen ward (zu Angers 1488, vor der Aufführung des Passionsmystère). *Bodin*, Recherches sur l'Anjou II. p. 48. — Auch die im Paradise befindliche *Orgel*, welche nicht bloss zu musikalischen Zwecken, unter andern wie unser Orchester Pausen ausfüllend, gebraucht ward, sondern auch um den *Donner* hervorzubringen, war ja der Kirche entlehnt.

[64] Es ging dem Mysterium wie unserer Oper, Kostüm und Maschinerie wurden allmälig die Hauptsache, zumal seit dem Ende des XV. Jahrhund. Man sieht dies recht aus dem Bericht *Ledoyen's*, der selbst Verfasser von Mysterien war (vgl. auch N. 40), von der Aufführung des Myst. der heil. Barbara, welches damals recht en vogue war, zu Laval 1493. *Ledoyen* beginnt:

Cent joueurs abilliés de soye
Et de veloux à plaine voye

— —

Puys y avoit une *volée*
Qui fut soudainement trouvée
Laquelle décora le jeu;
Pluseurs personnaiges du lieu
Y voloint d'un bout jusc en l'autre.
Puys y avoit une *beste* autre
Qui estoit de faczon orrible

— —

Elle gectoit le feu par sept lieux
Par ses nazeaux et par ses yeulx etc.

allein gespielt werden konnten. Manche dieser Collectivmysterien waren sogar *ausdrücklich* auch für diesen Zweck eingerichtet[65]. — Mit der Zeit, seit dem XV. Jahrh., geschah es auch erst, dass die Hölle und damit zugleich das komische Element einen so grossen fortdauernd wachsenden Antheil an der Handlung erhielt, während im XIV. Jahrhundert, in dem Puy-Theater wenigstens, die Hölle noch nicht einmal ein eignes Terrain auf der Bühne hatte, und auch nur in sehr eingeschränkter Weise, wo sie überhaupt vorkommt, an der Handlung sich betheiligt. —

Die *Natur des Stoffs* der geistlichen Schauspiele gestattete an sich kaum die Entwickelung zu einer wahrhaft dramatischen Handlung, ja, was schlimmer war, verkehrte von vornherein selbst den *Begriff* einer solchen. Dennoch hatten die Stoffe der *ältesten* Mysterien einen pathetischen Fond, der einer ganz andern, einer höhern allgemein poetischen Gestaltung wenigstens, fähig war, als die meisten epischen Erzählungen der *Wunder* der Heiligen, namentlich der Nicht-Märtyrer. Aber so pathetisch auch solche Gegenstände, wie die Passion, der Mord der unschuldigen Kinder, die Steinigung Stephans waren, die dramatische Handlung selbst war ein *Leiden*, der Held kein activer, sondern ein passiver. Dasselbe gilt natürlich von all den Stoffen, welche die Legenden der

[65] Davon gibt uns der erste Band der Myst. inéd. *Jubinal's* ein merkwürdiges Beispiel: da folgen nämlich mehrere Mysterien, und zwar des heil. Stephan, Petrus, Paulus, Denis, auf einander; am Ende eines jeden, natürlich das letzte ausgenommen, wird ein *besonderer Schluss* mitgetheilt für den Fall, dass es allein, nicht in Verbindung mit den andern, zunächst mit dem folgenden, gegeben werde; z. B.:

Qui le jeu S. Estienne vourra ycy finer,
Com sy près est escript le porra terminer.

Nun folgt ein Schlusswort. Darauf wieder die Anweisung:

Qui le jeu cy *ne finera*,
Ceste clause sy laissera.
Continue ainssy.

Jubinal, l. l. p. 23. Dass diese Anweisung hier in *Versen* ist, scheint mir, nebenbei gesagt, für die Entscheidung der bekannten Streitfrage rücksichtlich des Myst. der Auferstehung aus dem XII. Jahrhundert nicht ganz unwichtig.

*

Märtyrer boten. Das Ende solcher Leidenshandlungen gewährte zugleich mit dem Tode der Märtyrer keineswegs auch einen *ästhetischen* Abschluss (denn mit Tragödien lassen sich diese Stücke durchaus nicht vergleichen: die Märtyrer leiden ja mit Freuden): vielmehr musste die Handlung im Jenseits fortspielen, oder wenigstens fortgesetzt gedacht werden, bis zum Empfang der Märtyrerkrone. — In den reinen Mirakelspielen ist schon der Begriff des *Wunders* — welches die Katastrophe bildet — dem Begriff der dramatischen Handlung vollkommen entgegengesetzt: denn *da* kann die Handlung ihrem Wesen nach nicht aus der freien Willensthätigkeit des Individuums allein entspringen: im Gegentheil wird sie durch eine *übernatürliche* Kraft entschieden, die gerade *als solche* anerkannt werden soll. Daher ist es denn in diesen Stücken seltsamer Weise möglich, dass die Haupthandlung, das *Mirakel* selbst, erst *nach dem Tode* des Helden eintritt, indem sein Leichnam die Wunder vollbringt[66].

Die Natur des Stoffs der Mystères forderte also ganz von selbst die Betheiligung einer übersinnlichen Welt: damit zugleich aber in ästhetischer Rücksicht eine *ideale* Darstellung, insonderheit eine ideale Zeichnung des Charakters jener mehr oder weniger überirdischen Helden. So nur liess sich Himmel und Erde, der jenseitige Wille und das diesseitige Thun einigermassen vermitteln, wenn diese Helden nicht wie blosse Puppen aus dem Paradise an Drähten geleitet — wie man sie scharf, aber nicht unwahr charakterisirt hat — erscheinen sollten. Aber einer *solchen* Idealisirung, wie sie hier erforderlich war, war die mittelalterliche Kunst nicht gewachsen. Die Mystères insbesondere aber bekunden überall eine unendliche Unfähigkeit zu idealisiren. Dies zeigt am besten die rohe Verkörperung des Idealen selbst, welche meist die Grenzen des Absurden überschreitet. Und zwar verfahren auch in dieser Beziehung die späteren Mysterien im Interesse der Schaulust noch unästhetischer, als die früheren: so tritt die *Seele* in Person aus dem sich öffnenden Leibe des sterbenden Judas, und zwar, wie es nach den complicirten Maschinerien je-

[66] Z. B. im Myst. des heil. Fiacre, bei *Jubinal*, l. l. I, p. 304 ff.

ner Theater durchaus nicht unwahrscheinlich ist, in Wirklichkeit aus der berstenden Puppe[67] heraus — gewöhnlich allerdings weniger handgreiflich aus dem Munde des Todten; so werden die Seelen von den Teufeln auf Schubkarren geladen zur Hölle gefahren, oder in Tragkörben weggeschleppt: die Seele wurde in solchen Fällen durch den betreffenden Schauspieler, der, wenn sie gut, in einem weissen, wenn sie böse, in einem schwarzen oder rothen Schleier verhüllt war, gespielt, während den Körper, wo es nöthig war, wie oben, eine Puppe ersetzte. Das Rohe liegt hier natürlich nicht in der Art der Verbildlichung der Seele an sich, sondern in der Darstellungsweise *des Prozesses ihres Abscheidens*, ihrer Höllenfahrt, insbesondere dass sie *in Gegenwart ihres Leibes verkörpert* erscheint. Wie lächerlich roh ist es, wenn in einem Mysterium der Auferstehung (aus dem Ende des XV. Jahrh. von Jean Michel, einem der bedeutendsten Mysterienschriftsteller) der

[67] Unter dem aufgehängten Judas haben sich die Teufel, seine Seele zu empfangen, eingefunden, aber sie will nicht erscheinen. Satan verwundert sich; darauf ein andrer Teufel Berith:

L'âme est encore dedans ses trippes
Qui de son ordure s'abreuve;
Et si la pance ne luy creuve
Nous perdons cy nostre saison.

Satan.

Bérith a trop bonne raison
Car par sa bouche orde et maligne
Qui baisa son maistre tant digne
Elle ne peult, ne doit passer.

Icy creuve Judas par le ventre, les trippes saillent dehors, l'âme sort, et avant que les dyables l'emportent elle dit etc.

Nach den Mittheilungen aus dem grossen Passionsspiel bei *Le Roy*, Etud. p. 259 f. — Man vgl. hierbei auch *Mone*, Schauspiele des Mittelalters II, p. 162. — In Betreff des Ergreifens und Fortschaffens der bösen Seelen, was von den Teufeln immer unter vielem Humor geschieht, s. u. a. auch das Myst. du mauvais Riche, bei *Viollet le Duc*, III, p. 290, 293. Um die Seele des Lazarus entspinnt sich da ein förmlicher Zank zwischen Satan und Raphael. S. ibid. p. 285. — Eine Farce des XV. Jahrh. hat zur Pointe die auf einem ungewöhnlichen, aber gar unanständigen Wege vermuthete Abfahrt einer schmutzigen Seele. S. *Le Roy*, l. l. p. 399 f.

heil. Michael zu der Seele Jesu — *vor* der Auferstehung nämlich — sagt:

Madame, vous nous donnerez,
S'il vous plaist, en ceste présence,
Gracieulx congié et licence
D'aller *vostre Corps* visiter [68].

Eben so komisch und roh wird auch das Ausfahren der Teufel aus den Besessenen dargestellt: so heisst es z. B. bei der Heilung des Cananäischen Mädchens — nachdem Jesus die Worte: „o Weib, Dein Glaube ist gross, gehe hin und Dir geschehe, wie Du willst" gesprochen — in der Bühnenanweisung des Passionsmystère: *Icy sort une fumée et ung canon et Astaroth sort de la fille* (en pestant et jurant) [69]. Ueberhaupt werden rein ideale Verhältnisse durch eine durchaus *sinnliche* Anschauung zur Absurdität verkehrt, und damit oft entweiht und entheiligt: wenn z. B. die heilige Jungfrau (in dem Jubinal'schen Myst. de la Nativité) zu Gott, — den man NB. im Paradise selbst gegenwärtig sieht — sagt: *Et sy say bien certainement, Que je vous sens paisiblement En mes flancs.* Die Schwangerschaft der heil. Jungfrau wird überhaupt mit einer grossen Roheit behandelt, und zwar in der deutlichen Absicht, das *Wunder* der Empfängniss und Geburt um so grösser erscheinen zu machen [70].

Die Unfähigkeit des Idealisirens nöthigte den Dichter nicht bloss die ihn umgebende gemeine Wirklichkeit zu kopiren, indem die Lebensbilder der Mysterien in den Konturen wie im Kolorit nur ein Abklatsch der Gegenwart der Verfasser sind, sondern veranlasste ihn auch den *Effect* in naturalistischer Uebertreibung zu suchen, ein Bestreben, welches — seit dem XV. Jahrh. — mit der Zeit sich immermehr steigert:

[68] *Parfait*, II, p. 481.

[69] *Parfait*, I, p. 239.

[70] So sagt Josef z. B., Mariens Schwangerschaft bemerkend:

Ensainte estez de vif enfánt
En vos flans le voy remuant.
L'en vous faisoit-et necte et pure,
Mais or voy lever voz sainture etc.

Jubinal, l. l. II, p. 55.

daher denn die *absichtlichen* Roheiten im Ausdruck auch der edlen Charaktere, die halb komischen, halb widerlichen Zerrbilder der Teufel, Henker u. s. w., die abscheulichen das Gefühl und den Geschmack verletzenden, grausamen und ekelhaften Handlungen, die auf der Bühne vor sich gehen. Die *Erhabenheit* der Märtyrer glaubten die Verfasser der Mysterien nicht besser zeigen zu können, als sowohl durch die *handgreiflichste* wie die *übertriebenste* Darstellung der Qualen derselben. Zu dem Zweck hatte man die künstlichsten Vorrichtungen, um im rechten Augenblick mit den handelnden Personen Puppen zu vertauschen, an welchen die Executionen vollzogen wurden, die Menschen, ohne das Leben geradezu zu opfern, nicht wohl ertragen konnten[71]. Die Bühnenanweisungen bekunden recht, welches Gewicht man darauf legte, dass Marter und Executionen recht natürlich erschienen[72].

Um von jener naturalistischen Effekthascherei wenigstens ein Beispiel statt vieler zu geben, wollen wir aus dem längere Zeit *sehr beliebten* Mystère der heiligen Barbara, von welchem bei *Parfait* ein weitläufiger Auszug sich findet[73], die Reihe der Marter, denen die Heilige *vor den Augen des Publikums* in dem Stück unterworfen wird, kurz aufführen; dabei sei bemerkt, dass sie dieselben auf den Befehl ihres *Vaters* erleidet! — Zuerst wird die Heilige, halbnackt an einen Pfosten gefesselt, von mehrern Henkern, den so genannten *Tyrannen*, so lange gepeitscht, als dieselben sich rühren können, wobei sie es zugleich an Spott und Schimpf nicht fehlen lassen: dann werden die Wunden mit Essig und Salz eingerieben, um sie schmerzhafter zu machen, und die Hei-

[71] Die Schauspieler wagten indessen schon viel; so berichtet eine Chronik von Metz, dass bei einer Aufführung des Passionsspiels daselbst 1437 sowohl der Schauspieler, welcher Christus, als der, welcher Judas spielte, beinahe das Leben einbüsste: beide mussten schleunigst, jener vom Kreuze, dieser vom Galgen herabgenommen werden. *Parfait*, II, p. 255.

[72] Z. B. bei der Hinrichtung des Paulus in dem Myst. der Apostelgeschichte wird besonders angemerkt: *Nota. Que la teste saulte trois saulx, et à chascun yst une fontaine.*

[73] *Parfait*, II, p. 5—70. — Vgl. unsere Noten 61 u. 64.

lige auf ein Lager von spitzen Kieseln geworfen. Kurz darauf wird sie von Neuem aus dem Gefängniss herausgeführt, und nun *an den Beinen* aufgehängt: in dieser Lage, deren Schamlosigkeit von der Heiligen besonders anerkannt wird, wird ihr mit eisernen Kämmen das Fleisch zerfetzt und überdies der Körper mit glühenden Leuchten verbrannt. In dieser Situation spottet die Heilige der Henker, indem sie selbst sich mit einem Braten vergleicht, der so gar geworden, dass er sogleich servirt werden könne! Hier ist denn auch das *Stultus loquitur* angemerkt, und man kann sich leicht denken, dass der Narr dem Humor der Heiligen mit seinen unflätigen Spässen würdig accompagnirt haben wird. Die fernere Marter besteht darin, dass der Heiligen der Kopf mit eisernen Hämmern eingeschlagen wird — da sie indessen selbst dies gelassen übersteht, so werden ihr die Brüste „mit stumpfen, schartigen Messern", wie der Prevot ausdrücklich befiehlt, abgeschnitten, unter den Spässen der Henkersknechte. Dann folgt zur Beschimpfung eine öffentliche nackte Ausstellung, wobei denn wieder der Narr, laut der Bühnenanweisung, sich vernehmen lässt. — Darauf wird die Heilige noch in einem Fasse, das in seinem Innern spitze Nägel hat, gerollt, und endlich von dem eignen Vater enthauptet. — Dergleichen ekelhafte Darstellungen, die den allgemeinen Stand der ästhetischen Bildung des *Publikums* zum wenigsten, im XV. und der ersten Hälfte des XVI. Jahrh., charakterisiren, kommen allerdings nur selten so *gehäuft* als hier, in den Mysterien vor, aber in geringerer Zahl gar oft, und stets in derselben äusserst rohen, mit widrigem Spasse (der sie freilich, wie wir schon andeuteten, mitunter verdauen helfen soll) gewürzten Weise [74].

[74] So die Behandlung des Mords der *unschuldigen Kinder* in dem grossen Passionsmystère, die Köpfung des Johannes ebendas.: so wird in zwei verschiednen Mysterien auf Nero's Befehl der Agrippina lebendig der Leib aufgeschnitten, u. s. w. — Eine gleiche *Häufung* von Qualen als oben findet sich in dem Myst. der heil. Crespin und Crespinien: auch hier wird mit der Köpfung als einem *non plus ultra* der Beschluss gemacht. S. *Le Roy*, Etud. p. 275 ff. (Indessen sei bemerkt, dass ausnahmsweise der heil. Denis — freilich der Legende getreu — selbst mit dem Kopfe unter dem Arm, in seinem Myst. noch auf der Bühne einherwandelt).

Der Mangel idealisirender Fähigkeit wird aber keineswegs durch eine *individualisirende* ersetzt, die dem modernen Naturalisten bis auf einen gewissen Grad meist zu gebot steht. Man könnte dieselbe wenigstens bei den aus der Bibel selbst geschöpften Stücken erwarten, da die biblische Geschichte sowohl des alten, als des neuen Testaments in der individuellen Charakteristik vortrefflich ist. Aber soweit unsere Kenntniss reicht, finden wir nur gar schwache Versuche, bei der Copirung dieser Bilder ihre individuellen Eigenthümlichkeiten wieder zu geben. Von einer wahren Individualisirung erfundner, oder der aus Legenden und Sagen entlehnten Charaktere kann noch viel weniger die Rede sein. Wo aber wenigstens ein *Streben* nach Charakteristik entschiedner hervortritt — was vorzugsweise bei den komischen und niedern Persönlichkeiten der Erde der Fall ist, die ja auch in ihren Handlungen von Himmel und Hölle am unabhängigsten sind — so schränkt sich dasselbe, der mittelalterlichen Kultur ganz entsprechend und nicht anders als in der Komödie jener Zeit, der Farce, auf Stand und Lebensberuf ein: es ist eben keine *individuelle* Charakteristik: so redet und gebärdet sich der Schmidt — in einem Myst. der Geburt — als ein rauher, grober Geselle, so zeigen die Kammerfrauen die Schwatzhaftigkeit und kühne Vertraulichkeit gegen ihre Herrschaft, die aus ihrer Stellung eben entspringt (wir gaben oben Note 52 ein Beispiel), so sind die Henker als solche wohl zu erkennen an der furchtbaren Roheit, die eine Folge ihres Berufs ist[75].

[75] Ein höchst merkwürdiges Beispiel zeigt, dass selbst wo einmal ein Mysterienschriftsteller in der That die *bewusste Absicht* hatte, eine *individuelle* Charakteristik zu geben, er diese Absicht nicht anders auszuführen weiss, als dass er ein allgemeines Standesgemälde gibt, und dieses nur durch eine Einschränkung dem bestimmten Individuum anpasst. In dem Passionsmystère von Arras nämlich, aus welchem die *Bibliothèque de l'Ec. d. Ch.* Sér. I, T. 5. Auszüge mittheilt, soll die *sündhafte* Magdalene in einem Monolog sich selbst charakterisiren, aber das Bild, das sie von sich entwirft, ist nur das allgemeine eines Freudenmädchens (die ja auch im Mittelalter Korporationen bildeten!) mit der einzigen Einschränkung, dass Magdalene ihre Reize nicht verkaufen, vielmehr *unentgeltlich* sich einem Jeden hingeben will. Aus ihrem langen Monolog genüge folgende Stelle:

A tous je suis habandonnée.
Viengne chacun; n'ayé point peur;

Fassen wir nun unser ästhetisches Urtheil über die geistlichen Mysterien zusammen, so wird sich das Resultat ergeben: dieselben bestehen — im Allgemeinen — aus einer langen Reihe von Szenen, denen die dramatische Einheit durchaus fehlt, die vielmehr *episch* an einander *gereiht*, statt *dramatisch verbunden* sind; sie haben zum Gegenstand Begebenheiten überirdischer Natur, von rein idealer Bedeutung, *Wunder:* aber die Darstellung hat statt eines idealischen, den sie demnach erforderte, einen ganz realistischen Charakter; die Darstellung geschieht zuerst im Interesse des Kultus, dann der Andacht überhaupt und der Religionskenntniss, mehr und mehr aber in dem der Schaulust: sie wird von diesen äussern Zwecken bedingt — dagegen fehlt ihr das Bewusstsein eines innern *rein poetischen* Zwecks, z. B. der tragischen Wirkung, vollständig.

Damit soll indessen nicht gesagt sein, dass gar keine poetischen Schönheiten in einzelnen dieser Mysterien sich zerstreut fänden. Zumal in einigen Redactionen des grossen Passionsmystère — das uns leider neben einer umfassenden Analyse überall nur bruchstücksweise mitgetheilt ist — begegnen wir mitunter einzelnen wohlgelungenen Parthien, die vorzugsweise aber lyrisch idyllischer und komischer Natur sind, wie die von den Hirten gespielten Szenen; ja man trifft da wohl auch einmal auf eine *ernste* Szene, die von ächt dramatischer Wirkung ist, z. B. die Verhandlung des Pilatus (in der Valencienner Redaction) mit den Juden, die Christi Tod fordern [16], oder (ebendaselbst) der Dialog des Judas mit der Verzweiflung [17].

Vecy mon corps que je présente
A chacun qui le veult avoir;
Livrer ne voldray par vente
Je n'en quier or n'argent avoir.
Chacun en face son voloir,
Je ne le sçay plus présenter;
Il est prest pour vous recevoir
Sans jà aucun en refuser.

[16] *Le Roy*, Etud. p. 241 f.

[17] *Le Roy*, l. l. p. 258. Vgl. damit die von *Magnin* mitgetheilte Redaction dieser Stelle. Journal des Savants 1846, p. 15.

Solche schöne Einzelheiten, wenn sie sich auch öfters fänden, als der Fall ist, würden dem von uns gefällten allgemeinen Urtheile keinen Eintrag thun, da sie die Hauptpunkte desselben kaum berühren. — —

Ueber die *Moralités* können wir uns kürzer fassen. Sie nehmen bei weitem nicht eine so bedeutende Stelle, als die Mystères, in dem mittelalterlichen Theater Frankreichs ein. Viel später entwickelt, konnten sie diese nicht in der Gunst des Publikums überflügeln, um so weniger, als sie weit seltener aufgeführt wurden: wie spärlich in den Provinzen ihre Vorstellungen im Vergleich mit den Mysterien waren, haben wir schon erwähnt; in Paris aber waren ja der regelmässigen Vorstellungen der Basoche nur drei des Jahrs, während die Enfans sans souci bloss ausnahmsweise die Moralités spielten. Dazu kam, dass nach dem Vertrag der Basoche mit den Enfans die Moralité auch auf dem Theater jener von ihrer komischen, festlicher Freude und der Masse des Volks mehr zusagenden Nebenbuhlerin, der Sottie theils, wie wir schon zeigten, verschlungen, absorbirt, theils wenigstens in den Hintergrund verdrängt ward. Das Verbot, das die Vorstellungen der Pariser Basoche unter Ludwig XI., natürlich aus politischen Gründen, 1476 traf und zwanzig Jahre in Kraft blieb, dehnte sich über die Moralités ebensowohl als über die Farces und Sotties aus, und zeigt eben damit zugleich, wie jene vor und in diesen damals verschwanden [78].

Wollen wir nun den dramatischen Kunstwerth der *eigentlichen* Moralités, der allegorischen nämlich, prüfen — diese gehören zum *geistlichen* Schauspiel; der andern werden wir später gedenken — so ist vor Allem zu bemerken, dass wie die allgemeine Einrichtung der Bühne, so auch die *Komposition* dieser Stücke von Anfang den Mysterien vollkommen nach-

[78] Das Verbot des Parlaments lautete: „que doresnavant ils ne jouent publiquement au dit Palais ou Châtelet ni ailleurs en lieux publics *Farces*, *Sotties*, *Moralités* ne autres jeux à convocation de Peuple". *Parfait*, II, p. 91, Note. Die Motive sind nicht angegeben. Schon die *Stelle*, welche die Moralités in der Aufzählung der Schauspiele hier einnehmen, ist bemerkenswerth.

gebildet war[79]. Damit wäre im Allgemeinen schon ihr Urtheil gesprochen. Auch *ihr* Stil ist ein vollkommen *epischer*. Gleichwie in dem Miracle der Lebenslauf des Heiligen, so ist hier der des in Sünden gebornen Menschen, und zwar in den allgemeinen Moralités ganz in abstracto, dargestellt: welcher Lebenslauf entweder die Richtung zum Himmel, oder zur Hölle nimmt, je nachdem dieses oder jenes Reich den Sieg davon trägt. Indem nun gar häufig, in den grossen allgemeinen Moralités sogar gewöhnlich, die *beiden* Bahnen, um die Moral desto eindringlicher zu machen, *zugleich* gezeichnet werden, und zu dem Ende die menschliche Natur einen *doppelten* Repräsentanten erhält, einen *Wohl-* und einen *Uebelberathenen* (wie in der danach genannten Moralität), von denen der eine zur Rechten, der andre zur Linken sich wendet: so zerlegen sich diese Stücke dann geradezu in zwei Theile, die sich kaum hier und da einmal berühren. Man könnte dieselben meist unmittelbar aus- oder vielmehr von einander nehmen, und mit geringer Veränderung jeden Theil als ein selbständiges Werk constituiren. *Parfait*[80] hat die obenerwähnte Moralité, die unstreitig eine der ausgeführtesten und bedeutendsten, und von der er deshalb als Muster eine ausführlichere Analyse gibt, in acht Sectionen getheilt. Von diesen gehören eins, drei, fünf, acht *ausschliesslich* der Handlung des Bien-Avisé, zwei, vier, sieben dagegen ebenso der des Mal-Avisé an, während

[79] So haben sie in der äussern Form auch etwas *Kirchliches:* viele, zumal die ältern, schliessen wie die Mystères mit dem *Te Deum laudamus;* manche geben auch im Eingang eine Bibelstelle gleichsam als *Text* des Stücks, und lassen dann das *Ave Maria* folgen; so beginnt die Moralité de Charité:

> In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti
> Charitas patiens est, benigna est.
> Ad Corinthios XIII. cap.
> Et a celle fin que puissons dire
> Chose qui soit bonne et utile,
> La grace Dieu demanderons etc.

Man sieht, dies ist namentlich bei den allegor. Moral. von *speziellem* sittlichen Inhalt der Fall, die wir oben als eine besondere Species charakterisirten. Indessen findet sich derselbe Eingang auch bei *parabolischen* Moral. wie bei der du Mauvais Riche. — Vgl. Note 63.

[80] II, p. 102 ff.

in der Section sechs beide Helden zusammentreffen, obwohl keineswegs zu *gemeinsamer* Handlung verbunden. Zum Theil wird hier das Beruhen der einen Handlung motivirt, zum Theil auch nicht, wie letzteres in den Mysterien das gewöhnliche ist. Um von dem erstern ein Beispiel zu geben, so schliesst Bien-Avisé seine Handlung mit einem stummen Gebet, das er während der ganzen folgenden Action seines Gegentheils fortsetzt. Ein anderes, naives Mittel zu diesem Zweck — welchem wir auch in einigen spätern Mysterien begegnen — ist: den einen Helden sich zum *Schlafe* niederlegen zu lassen, so lange der andre agirt.

In solchen Stücken kann überall nicht, wie auf der Hand liegt, von dramatischer Einheit die Rede sein. Dieselbe ist zugleich aber nicht minder — und dies trifft denn insonderheit die allgemeinen allegorischen Moralitäten *sämmtlich* — durch die *passive* Natur des abstracten Menschen unmöglich gemacht, dessen Tugenden und Fehler — ja dessen Wille selbst, als *Franche-Volonté* oder *Liberal-Arbitre*, personifizirt erscheint. Auch hier wie in den Mystères bewegt sich die Handlung nicht *durch* den Helden, sondern *um* ihn. Genau genommen aber könnte von solchen Abstrakten überhaupt eine Handlung gar nicht angenommen werden. Die allegorischen Moralitäten mit Einem Worte sind allein schon ihrer *allegorischen* Natur halber noch viel weniger Dramen zu nennen, als die Mystères.

In denjenigen allegorischen Moralitäten indessen, welche in Bezug auf die Gegenwart gesetzt, aus der ganz allgemeinen Allegorie des Sündenfalls und der Erlösung des Individuums zu der Veranschaulichung einzelner, wenn auch genereller christlicher Sittenlehren, z. B. der christlichen Liebe oder Barmherzigkeit, der Geschwisterliebe u. s. w., übergehn, herrscht schon eine freiere poetische Bewegung. Hier zeigt sich wenigstens ein Streben nach lebendiger Charakteristik, während dieselbe in jenen allgemeinen Moralités sich wesentlich auf eine todte symbolische Bezeichnung beschränkt. Freilich kann die Charakteristik hier nicht anders als eine generelle sein. So wird in der Moralité de Charité die Gebrechlichkeit des *Alters*, der Uebermuth der *Jugend* nicht ohne Wahrheit

und Wirkung charakterisirt[81]. Die eigenthümliche Natur der Moralité musste nothwendig das Streben nach Charakteristik hervorrufen — und dies war allerdings ein *ästhetischer* Vortheil: aber bei der *allegorischen* Form konnte sich jenes Streben in sehr vielen Fällen kaum anders als in *epischer* Weise äussern: je nachdem die allegorischen Personen mehr oder weniger eine concrete Gestalt annehmen konnten. Wenn der *Tod* in der oben genannten Moralität die *Jugend*, oder richtiger den *Jugendübermuth*, welcher die *Welt* überwinden will, durch einen Stoss seiner Lanze tödtet, so ist diese Handlung des Tödtens als die einzige, die dem Tode zukommt, noch

[81] Unter anderm in der Rede der *Jugend*, als sie zu Ross steigt, die *Welt* anzugreifen:

A ceste foys auray bon gaige
Puisque je suis ainsi monté.
Tel ne se guette point de moy
Qui me donra bien à soupper!
Au Monde donneray tant peine,
Puisque ouvrier suis de chevaucher
Trestous les jours de la sepmaine,
Qui ne saura où se musser.
Je le pense bien attraper
Avant qu'il soit le matin jour.
Mon cheval luy, feray froter,
Et fusse ung prince ou un seigneur.
— —
— —
Je battray tant ce faulx villain
Qui a dit Vieillesse ma mère:
Je le feray mourir de fain,
Qui requerra la mort amère.
J'ay en pensay ennuyt de boire
De son vin tant pleine ma pance
Et, si me fait maulvaise chère,
Ung coup aura de ceste lance.
Je luy donray dessus la pance
Ung si grand coup de ce baston,
Que le mettray, comme je pense.
A terre du premier horion.
Est-y là, le villain garson,
De me venir tant coppier? etc.

Viollet le Duc. l. l. III, p. 405 f.

keine Charakteristik desselben: er muss sich vielmehr zuvor durch eine lange Rede, in der er seine Macht verkündet, bei dem Publikum einführen. — Indem die Natur dieser Allegorien dem Drama widerstreitet, welches als handelnde Personen *Individuen* fordert, so konnte auch dieses hier gebotene Streben nach Charakteristik keinen *dramatischen* Fortschritt herbeiführen; vielmehr veranlasste dasselbe auch gerade häufig jene der dramatischen Einheit widerstrebende Zwiefältigkeit der Handlung: indem dem Fehler gegenüber die entsprechende Tugend und umgekehrt in derselben Situation gezeichnet wird, in der Absicht allein, das eine Extrem durch das andre zu malen, Bild durch Gegenbild zu vervollständigen.

Von einer ästhetischen, insonderheit *pathetischen* Totalwirkung der Moralité kann um so weniger die Rede sein, als sie dieselbe gar nicht beabsichtigt, vielmehr eine ausgesprochene sittlich doctrinäre Tendenz verfolgt, welche sie vollständig beherrscht, und in der That auch mitunter einen kräftigen *moralischen* Eindruck erzeugt. Aber wenn auch diese Tendenz die pathetische Wirkung zuliesse, und einmal angenommen, dass die innere Unvollkommenheit der idealen Welt, die uns der Dichter vorführt, der Phantasie erlaubte, sich in sie zu versetzen: so würde doch jene Wirkung durch das komische Element, das auch hier wie in den Mysterien auflösend reagirt[82], allein schon untergraben werden. Insbesondere fehlt auch in vielen Moralités die Rolle des Narren nicht, die den abstracten Wesen und allegorischen Personen gegenüber nur um so anomaler erscheint, aus der nahen Beziehung aber der Moralités

[82] So spottet z. B. *Bien-Avisé*, dass die allegorischen Personen, mit denen er es zu thun hat, als *Confession*, *Occupation*, *Pénitence*, *Bonne-Foi*, sämmtlich *weiblichen* Geschlechts sind (doch sei im Vorbeigehen angemerkt, dass keineswegs überall in den Moralités das *grammatische* Genus massgebend ist):

„Saincte Marie! et toujours femmes!
Femmes à dextre et à senestre!
Beau très-doulx Dieu! et que peut-estre?
Oncques ne vis telles merveilles;
Je ne sçay se c'est songe ou faintie,
Suis-je au pays de Femmenie?"

zu den Sotties, der Basochiens zu den Narrengesellschaften, sich hier leicht erklärt[83]. —

Das *geistliche* Schauspiel entsprach der *mittelalterlichen* Bildung. Die Natur derselben erlaubte nicht eine wahre Entwickelung des Dramas, insbesondere des ernsten, und der *Tragödie* vor Allem: eben so wenig ungefähr als den Mohamedanern ihre Prädestinationslehre die Hervorbringung der Tragödie möglich macht. Wir haben die spezifische Natur der mittelalterlichen Bildung schon in der Einleitung kurz charakterisirt: diese Charakteristik wird in der Skizze des geistlichen Schauspiels, sowohl der Mystères als der eigentlichen Moralités, ihre Bestätigung gefunden haben.

Das höhere Drama, zumal die Tragödie, setzt mit Nothwendigkeit auch eine höhere innere Freiheit des Individuums voraus, als dasselbe im Mittelalter besass. Die Conflicte des *individuellen* Willens mit dem einer höheren Weltordnung, den allgemeinen sittlichen Gesetzen — in welchen Conflicten gerade die Handlung des ernsten Dramas, zumal des Trauerspiels beruht, fordern das *Bewusstsein* der vollen Freiheit des individuellen Willens, denn ohne dieses kann von solchen *Conflicten* gar nicht die Rede sein. Gerade dieses Bewusstsein fehlte der mittelalterlichen Bildung. Im Gegentheil hatte das Subject das *Bewusstsein* — *nicht* etwa das *Gefühl*, das hier nicht in Betracht kommt — der *Unfreiheit des individuellen Willens*: ja gerade *dies* Bewusstsein zu haben, und es thatsächlich zu äussern, galt für *sittlich*. Diese Lebensanschauung, um ein Beispiel zu geben, schuf, und erhob so hoch lange Zeit in der öffentlichen Meinung das Mönchthum. Die Gelübde desselben zielen ja auf die vollkommne Entäusserung des individuellen Willens: sie abzulegen war selbst nur eine Aeusserung des Bewusstseins der Unfreiheit desselben. — Indem man in der Geschichte überall ein *directes* Eingreifen Gottes und des Teufels annahm, erschien der Mensch nur als ein Werkzeug höherer Gewalten. Die Mystères und Miracles

[83] Ich möchte fast glauben, dass die Narrenrolle aus den Moralités erst in die Mystères übergegangen ist, und in jene vielleicht erst durch die Enfans sans souci, als sie neben ihren Sotties die Moralités zu spielen unternahmen, eingeführt ist.

spiegeln diese Lebensanschauung vollkommen ab[84]. Die Handlung der Stücke entspringt deshalb gar nicht, oder nur indirect aus den *menschlichen* Charakteren: die Bewohner des himmlischen und des höllischen Reichs sind vielmehr die Träger der Motive der Handlungen der Erdenbewohner; sie aber handeln hier gleichsam *instinktmässig*, einem angebornen Triebe, der keine Wahl zulässt, gemäss. Die Conflicte sind demnach in der That nicht unter den Menschen, sondern zwischen Himmel und Hölle: noch viel weniger natürlich in des Menschen, oder überhaupt nur eines Einzelnen Brust.

Sehr charakteristisch in letzterer Beziehung sind die freiwilligen, das will hier sagen die ungewaltsamen Bekehrungen der Heiden; sie zeigen recht das Verhältniss der sittlichen Bildung des Mittelalters zum Drama. Diese Bekehrungen sind von der äusserlichsten Art; kein innerer Kampf findet statt, kein Sieg eigener Ueberzeugung: meist auf ein blosses äusseres Wunder hin, das sogar öfters — wie in dem Miracle des heil. Nicolaus die Rückkunft des Schatzes, in dem der Bekehrung Clodwigs der Sieg über die Feinde — dem Eigennutz zu statten kommt, und weitere weltliche Vortheile in Aussicht stellt, wird der Glaube an den Christengott mit dem Götzendienst, wie ein Kleid mit dem andern, vertauscht. Die Bekehrung findet statt im Handumdrehen[85]. Nachdem in dem erstgenannten Miracle der Sarazenenkönig selbst sich bekehrt, sagt der Emir von Iconium: *Rois puis que tu convertis ies, Nous qui de toi tenons nos fiès, Aussi nous convertirons-nous.* Damit ist die Sache abgethan — des *Lehns* wegen. Einer der Vasallen in-

[84] Wenn solche Lebensanschauungen vorzugsweise dem *älteren* Mittelalter angehören, so blieben ihnen die geistlichen Mystères doch bis zu ihrem Ende ganz getreu: theils weil sie einmal auf *kirchlichem* Boden standen, theils auch als Kunsttradition; sie selbst zeigen aber am besten auf welcher geringen sittlichen Bildungsstufe die Masse des Volks, ihr Publikum, lange Zeit, bis ins XVI. Jahrh. blieb: als sich in demselben aber das moderne Bewusstsein Bahn brach, konnten oder durften, wie wir sehen werden, die Mystères nicht mehr fortbestehen.

[85] Die Bekehrung Clovis' ist in dieser wie in andern Beziehungen am merkwürdigsten. Ihre Details würden uns hier aber zu weit vom Wege entfernen. S. das betreff. Miracle Notre-Dame bei *Monmerqué* et *Michel*, l. l. insbes. p. 658 ff.

dessen weicht nur der Gewalt, und ist so ehrlich, folgenden für die Zeit merkwürdigen Ausspruch zu thun:

> Sains Nicolais, c'est maugré mien
> Que je vous aoure, et par force.
> De moi n'arés-vous fors l'escorche:
> Par parole deviens votre homme:
> *Mais li creanche est en Mahom.*

Die Miracles, welche wir beispielshalber namhaft gemacht, sind zwar das eine aus dem XIII., das andere aus dem XIV. Jahrhundert: aber auch in den Mysterien der folgenden Jahrhunderte — namentlich z. B. in dem der Apostelgeschichte, welches in den allerletzten Zeiten des geistlichen Schauspiels recht en vogue war — finden solche Bekehrungen kaum in anderer Art statt. Zuweilen allerdings geht, wie auch bei der Taufe Clodwigs, eine kurze Deduction der Hauptglaubensartikel voraus, an welche sich eine scholastische Disputation mitunter auch anknüpft — aber von einem innern Kampfe der Ueberzeugung findet sich nirgends ein Beispiel.

Auch wo sonst eine Collision der Pflichten und Gefühle in der That vorlag, durch den Gegenstand nothwendig gegeben, wie in dem die Sage von Amis und Amille behandelnden Mystère, wie roh in künstlerischer wie sittlicher Beziehung wird sie behandelt! Amille erkennt seine ruchlose Grausamkeit vollkommen an, aber indem er sich Gottes Gnade empfiehlt, schlachtet er die eignen Kinder dem aussätzigen Freund zu Gefallen, ohne irgend welche Gewissensbisse nach der That zu empfinden. Als seine Frau, der er dieselbe mit vollkommner Kaltblütigkeit erzählt, jammert, droht er ihr einfach, wenn sie nicht schweige, sie zu verlassen, um niemals zurückzukehren. Indessen erscheint schon ein Bote mit der Nachricht, dass die heilige Jungfrau — ohne nur darum gebeten zu sein — auf Gottes Befehl die Kinder eben wieder lebendig gemacht habe [44]. —

Die eigentlichen Moralitäten zeigen schon einen sittlichen, obwohl in ihrer allegorischen Form keineswegs einen ästheti-

[44] Das letztere hatte auf dem Theater stattgefunden. — S. das Mir. de Notre-D. d'Amis et d'Amille — eins aus den Physpielen des XIV. Jahrhund. — bei *Monmerqué* et *Michel*, l. l., insbes. p. 259 ff.

schen Fortschritt. Unter Umständen hätte allerdings jener auch für diesen indirect von Bedeutung werden können! Die menschliche Willensfreiheit wird hier als solche anerkannt, schon insofern sie in eigner Person, wie wir sahen, auftritt: aber da die Natur dieser Stücke geradezu auf dem Gegensatz des Individuellen, ja des Concreten selbst, ruht, ist in ihnen nur gewissermassen erst die *Voraussetzung* einer höhern, freiern Individualität vorhanden. In der Moralität ist zugleich in einem gewissen entfernten Sinne ein Streben nach dem rein Menschlichen, und nach einer tiefern Innerlichkeit nicht zu verkennen. — —

Neben dem *geistlichen* Schauspiel, sahen wir, wurden auch *ernste* Stücke mehr oder weniger *profaner* Natur aufgeführt, jene, die wir unter der dritten Klasse der Mystères, und der zweiten und dritten der Moralités begriffen. Rücksichtlich all dieser Schauspiele — der *Profanmysterien*, der *parabolischen Moralités*, der *moralischen Spiegelbilder* — ist vor Allem zu bemerken, wie auch früher schon angedeutet ward, dass sie in dieser Periode, d. h. also im Mittelalter überhaupt, nur ganz *vereinzelt* vorkommen (wenn auch einzelne darunter *öfters* gespielt wurden), und dass sie so eng als möglich sich an das geistliche Schauspiel, sei es an die Mystères, oder an die allegorischen Moralités anschliessen und dieselben als Muster copiren.

Am meisten geistlicher Natur noch sind die parobolischen Moralitäten, die ja ihre Stoffe auch aus der Bibel schöpfen. Sie sind zum Theil geradezu wie Mystères in der Hauptsache ausgeführt: so die Parabel von dem reichen Manne und Lazarus, wo Himmel und Hölle denselben Antheil an der Handlung als in den Mysterien haben[67]. In andern, wie dem verlorenen Sohn (*L'Enfant prodigue*) spielt die Handlung schon bloss auf Erden — und dies *hier* um so eher, als der Verfasser in einer Nachschrift des gedruckten Stücks die Parabel erklärend ausdrücklich bemerkt, dass unter dem Vater Gott selbst, und unter den beiden Söhnen die Gerechten und Sünder zu verstehen sein. Diese Moralité schliesst sich an die allegori-

[67] Vgl. Note 67.

schen von speziellerem sittlichen Inhalt, auch der Ausführung nach, an. — Die Moralitäten der dritten Klasse, sicher die jüngsten unter allen, sind auch von geringer Anzahl noch, zumal wenn man solche, welche genau genommen Miracles oder Farcen sind, in Abzug bringt. In ihnen macht sich allerdings der Geist der mittelalterlichen Bildung schon weniger geltend: vielmehr lässt sich hin und wieder, in der Wahl des Stoffes wenigstens, der Einfluss des Alterthums bereits erkennen[88]; ein Fortschritt der dramatischen Komposition findet sich aber, abgesehen davon, dass die Handlung nur auf Erden und unter Menschen allein mit Ausschluss von überirdischen und allegorischen Personen spielt, nicht: während die ausgesprochene moralische Tendenz, welche diese Stücke mit den andern Moralitäten theilen, eine freie ästhetische Entwickelung allein schon beeinträchtigt. — Die in dieser Periode noch seltenern Profanmysterien schliessen sich den *grossen*, mehrere Tage spielenden, geistlichen Stücken, deren Namen sie führen, in der *Komposition* vollständig an: da wir von *diesen* Stücken nur Inhaltsangaben und dürftige Auszüge haben, enthalten wir uns eines weitern Urtheils. —

Alle diese *exceptionell* vorkommenden Profanschauspiele *ernster* Natur haben damals keine unmittelbare, höhere geschichtliche Bedeutung, da sie zu einer selbständigen organischen Entwickelung nicht gelangen konnten, nicht einmal auf die geistlichen Mysterien influirten. Diese blieben in *unbestrittener Herrschaft* auf der Bühne, insonderheit in Paris selbst, so lange ihre Aufführung polizeilich dort erlaubt ward: indem zu *keiner* Zeit die Vorstellungen der *geistlichen* Mysterien auf dem Passionstheater einen grössern, kaum je selbst einen *solchen* Zulauf hatten, als zur Zeit ihres gewaltsamen Untergangs[89]. Diese Thatsache, die von grosser literaturge-

[88] S. Note 39.

[89] Man sehe die Original-Beschreibung des prachtvollen Aufzuges zur Proclamation des Myst. der Apostelgeschichte im *Dez. 1540*, abgedruckt bei *Parfait*, II, p. 345 ff., auch bei *Ste. Beuve*, Tableau, p. 242 ff. — Das Myst. des alten Testaments, um dieselbe Zeit en vogue, wurde sogar auf den besondern Wunsch des Herzogs von Vendome, bei einem kurzen Aufenthalt desselben zu Paris 1542 in aussero dentlicher Vorstellung gegeben; der Her-

schichtlicher Bedeutung ist, kann nicht nachdrucksvoll genug hervorgehoben werden.

Wie sehr die Profanmysterien bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts nur als Ausnahme zu betrachten sind, in welchem Grade bis dahin das *religiöse* Moment das ernste Schauspiel beherrschte, bekundet sich auch darin, dass die *Nationalgeschichte* auf der Bühne nicht anders als in der Form der Legende erscheint: d. h. nur als geistliches Mysterium behandelt wird, nur dann, wenn der weltliche Held zugleich ein *Heiliger*, oder doch Gegenstand eines *Wunders* ist; so haben wir das schon früher erwähnte Miracle der Bekehrung Clodwigs aus dem XIV. Jahrh., so aus dem XV. das Mystère der Belagerung von Orleans, dessen Heldin Jeanne d'Arc[90a], endlich das Leben des heiligen Ludwig aus dem Anfang des XVI. Jahrh. von dem berühmten Haupte der Enfans sans souci, Pierre Gringore[90]. Auch das letztere Schauspiel ist ein reines *Miracle:* es wurde für eine Brüderschaft des heil. Ludwig — nach *Le Roy* die Korporation der tapissiers und merciers in Paris — welche wie andere solche Zunftgenossenschaften den Tag ihres *Schutzpatrons* in ihrem Privatkreise durch eine dramatische Vorstellung seines Lebens verherrlichen wollte, geschrieben[91]. *Profanmysterien* hingegen, die ihren Stoff aus der Nationalgeschichte damals genommen hätten, sind gar nicht bekannt.

zog hatte sich deshalb an das Parlament gewendet. S. die Verfügung des letztern darüber in *Revue rétrospective* IV, p. 342 (*Taillandier's* Mittheilungen über die Confr. d. la Passion nach den Registern des Pariser Parlaments). — Der Gottesdienst selbst wurde damals durch den Besuch des Passionstheaters so beeinträchtigt, dass das Parlament die Vorstellungen auf den Nachmittag einschränkte, und an hohen Festtagen ganz verbot. S. *Revue rétrosp.* l. l. p. 341. *Ste Beuve*, Tableau, p. 247.

[90a] Bis dahin noch im Ms. (doch wird eine Ausgabe vorbereitet). S. *Keller*, Romvart p. 137 ff., über die Vaticanische Handschrift.

[90] Eine Analyse von diesem Stück gab zuerst *Le Roy*, Etud. p. 314—364.

[91] S. *Le Roy*, l. l. p. 311. So spielten die *maistres et compaignons cordouenniers* zu Paris das schon früher erwähnte Myst. des heil. Crespin an seinem und ihrem Festtage, schon in der Mitte des XV. Jahrh. S. *Le Roy*, ibid. p. 274 f.

Der *Untergang der geistlichen Mystères* in der Hauptstadt Frankreichs wirft ein bedeutendes Schlaglicht auf ihren Entwickelungsgang. Obgleich seit dem Ende des XV. Jahrh. der moderne Geist in Frankreich mehr und mehr sich Bahn zu brechen begann, die mittelalterliche Weltanschauung verfiel, obgleich auch seit dem Anfange des XVI. Jahrh. die Kenntniss der antiken Poesie sich erweiterte und erleuchtete — das Mystère zeigte keineswegs einen dramatischen Fortschritt. Im Gegentheil es sinkt ästhetisch, immer mehr zum reinen Spektakelstück herab. Gegen die Mitte des Jahrhunderts aber tritt es in sittlicher Beziehung sogar in vollen Gegensatz zu der allgemeinen Bildung: da diese bereits von einer andern Weltanschauung getragen wird, welche es sich selbst nicht hatte aneignen können. Dies entschied sein Schicksal. Im Jahr 1548 wurden durch Parlamentsbeschluss die geistlichen Mysterien in Paris verboten.

Die äussere Veranlassung war folgende. Schon 1540 hatten die Passionsbrüder das Hospital der Dreieinigkeit, wo ihre Bühne fast anderthalb Jahrhunderte gewesen war, räumen müssen; sie mietheten darauf einen Theil des Hôtel de Flandres, und spielten hier, als im Herbst 1543 auf Befehl des Königs der Verkauf dieses Hotels auf Abbruch angeordnet wurde; fünf Jahre waren sie dann ohne Theater und wahrscheinlich ruhte ihr Spiel während dieser Zeit ganz [92]; erst i. J. 1548 erwarben sie einen grossen Theil des Hotels von Bourgogne, und errichteten hier ihr Theater wieder. Damals war es nun, dass sie sich an das Parlament um Bestätigung ihrer Privilegien wandten. Dieses gab aber unter dem 17. November 1548, nach Anhörung des königlichen Generalprocurators, den wichtigen Erlass: dass den Passionsbrüdern bei Strafe verboten sei, „die Mystères der Passion unseres Erlösers, oder andere geistliche Mystères (*mystères sacrés*) zu spielen", hingegen ihnen erlaubt werde, „andre, *Profan*-Mysterien, und zwar anständige und ehrbare, ohne Beleidigung

[92] Dies scheint mir aus der Motivirung ihres Gesuchs um Bestätigung der Privilegien hervorzugehn, welches Gesuch in dem Parlamentserlass vom 17. Nov. 1548 citirt ist.

oder Verletzung irgend jemandes zu spielen": indem der Gerichtshof zugleich allen Andern verbietet, „künftighin irgend welche Spiele oder Mysterien in Paris, seinen Vorstädten wie innerhalb der Bannmeile zu spielen oder darzustellen — ausser unter dem Namen der Passionsbrüderschaft und zu deren Nutzen"[93]. — Damit wurde das Privilegium der Brüderschaft vollständig verändert. Während einerseits also das geistliche Schauspiel für die Hauptstadt überhaupt aufgehoben wurde, ward daselbst andererseits das öffentliche, man kann wohl sagen das Nationaltheater, ganz in die Hände einer Brüderschaft gegeben, an deren Spitze einfache Handwerker standen: in demselben Jahre bildeten ihren Vorstand, ihre *Gouverneurs*, zwei Maurer, ein Pflasterer und ein Rossmäkler[94]. (Die *ernsten* Aufführungen der Pariser Basoche und Enfans aber, sieht man, kommen schon gar nicht in Betracht mehr.)

Das Verbot der geistlichen Mystères kam keineswegs ganz unerwartet, wenn auch die Passionsbrüder, die über dem Thor ihres neuen Hotels das Mystère der Passion im Relief bereits abgebildet hatten, einer günstigeren Entscheidung entgegengesehen haben mochten. Indem das Volk zu der Aufführung der Mysterien bereits nur strömte, um sich zu amüsiren, und diese selbst schon lange auf die Schaulust und die gemeinen Neigungen einer ungebildeten Masse speculirten — um deren Beifall es der Brüderschaft indessen weniger als um das Eintrittsgeld[95] zu thun war — so gaben die Mysterien mit Recht mannigfachen Anstoss nicht bloss in religiöser, sondern in sittlicher Beziehung. Schon hatte im Anfang der vierziger

[93] „— — et deffend la dicte cour *à tous aultres* de jouer ou représenter doresnavant *aulcuns jeux* ou mistères." So wurde der Confrerie als Entschädigung das weltliche Schauspiel zur Domäne gegeben. S. den Parlamentserlass in *Revue rétrosp.* IV, p. 343 f., auch bei *Parfait*, II, p. 2 ff.

[94] Sie werden aufgeführt in der ihnen von der Confrerie d. 6. Juli 1548 ausgestellten Vollmacht zum Abschluss des Contracts über das neue Hotel. S. dieselbe bei *Parfait*, I, p. 46 ff. Unter den *Anciens Maîtres*, deren hier auch gedacht wird, findet sich neben einem Huissier und einem Sergent à Verge au Châtelet auch ein Marc-Antoine Caille *Maire-Sotte* genannt.

[95] Gegen eine ungebürliche Steigerung desselben musste das Parlament einschreiten.

Jahre das Parlament die Aufführung des Mystère des alten Testaments untersagt, und auf eine Reclamation der Brüderschaft an den König nur unter mannigfachen Beschränkungen gestattet, unter welchen die wichtigste war, dass keine profanen, lasciven und lächerlichen Dinge eingemischt würden[96]. Dennoch widersetzte sich im Dezember 1541 der Generalprocurator von Neuem [97] der weiteren Aufführung dieses Zugstücks. Sein Requisitorium zeigt recht die damalige Lage des geistlichen Schauspiels, insbesondre dessen Verhältniss zu der Masse des Volks, seinem eigentlichen Publikum, wie zu den höher Gebildeten, die der Generalprocurator in seinem Urtheil vertritt. Seine Anklagen sind in der Hauptsache folgende. Der biblische Stoff, sagt er, wird, um ihn zu erweitern, durch Aufnahme von Apokryphen verderbt und verfälscht. Im alten Testament speziell aber kommen auch an sich unpassende Dinge vor, die dem unwissenden Volke darzustellen, unzweckmässig ist[98]. — Die Art der Darstellung und Aufführung ferner ist eine unwürdige, die der Sittlichkeit und Religion schadet. Am Ende oder zu Anfang des Spiels werden lascive Farcen und Mummereien (*mommeries*) aufgeführt. (Von der noch nachtheiligern Einwirkung des unsittlich Komischen durch die Rolle des Narren, während des Stücks selbst, ist hier nicht ausdrücklich die Rede: dieselbe ist dagegen unzweifelhaft in der oben erwähnten Parlamentsbeschränkung betroffen.) Der Spott des Publikums über die heiligsten Gegenstände wird herausgefordert. Wenn die Menge das Theater verlässt, hört man, wie sie sich lustig machen, z. B. dass der heilige Geist hängen geblieben, nicht habe he-

[96] Diese Verfügung v. 27. Januar 1541 s. in *Revue rétrosp.* IV, p. 341.

[97] Nach *Ste Beuve*, Tableau p. 246, woselbst sich auch das erwähnte Requisitoire im Auszug findet. Man möchte fast glauben, dass entweder in der Revue rétr. a. a. O., oder hier in Ste. Beuve's Angabe ein Irrthum in der *Jahres*zahl vorliege, indem man annehmen möchte, dass die Parlamentsverfügung vom Januar dem Requisitoire vom Dezember *gefolgt* wäre. An beiden Orten wird aber das betreffende Datum zweimal als solches bezeichnet.

[98] Und zwar, meint der Generalprocurator, könnten sie einen Uebertritt zum Judenthum veranlassen. Diese thörichte Besorgniss wurde damals gerade auch gegen das Studium der hebräischen Sprache geltend gemacht.

runter kommen wollen. Oder sie machen den Schauspielern höhnend ihre Reden nach. Auch verstehen diese selbst in der That nicht was sie reden: sie sind im Stande aus einem Worte drei zu machen, mitten in einem Satze machen sie einen Punkt oder eine Pause, accentuiren ganz falsch u. s. w., so dass darüber oft im Theater selbst das Publikum in lautes Lachen und Lärmen ausbricht. — So ist dieses Schauspiel statt einer Erbauung ein Spott und Scandal geworden; Unzucht und Ehebruch lernt man dorten.

Aus dieser officiellen Schrift sieht man klar genug: das geistliche Schauspiel hatte trotz des grossen Publikums, das es noch anlockte, in Wahrheit sich vollständig überlebt; seine Anziehungskraft ruhte nur noch in fremden Elementen, die seiner Natur, seinem Inhalt wie seiner Form, geradezu widersprachen; seine Tendenz war schon in vollem Gegensatz zu seinem Ursprung: früher ein Theil des Gottesdienstes beeinträchtigte es jetzt denselben. Das Verbot war ein verdientes, es geschah im Sinne der Zeit. —

Das ernste Schauspiel des Mittelalters, das, welches demselben spezifisch angehört, die geistlichen Mysterien und die allegorischen Moralitäten waren weit davon entfernt *Tragödien* zu sein, da sie nicht einmal den Namen von Dramen überhaupt im *wahren* Sinne des Worts verdienen. Dies wird unsere Kritik erwiesen haben. Die wenigen *ernsten Profanstücke* aber, die sich von der Allegorie sowohl als von der Komposition des geistlichen Schauspiels in den letzten Zeiten emancipirend, wenigstens Elemente für eine wahre dramatische Entwickelung zeigen, entstanden nur mit dem Schwinden des mittelalterlichen Geistes.

Erst auf dem Boden der *modernen* Literatur konnte die Tragödie wieder erstehen.

BEGINN DER MODERNEN LITERATUR IN FRANKREICH. — BEKANNTSCHAFT MIT DER ANTIKEN TRAGOEDIE.

Fast zu derselben Zeit, als das Verbot der geistlichen Mysterien für Paris erging, war es, dass eine neue Dichterschule, die sich im Stillen im Laufe der vierziger Jahre des Jahrhunderts entwickelt hatte, ihr Programm veröffentlichte, welches der bestehenden Dichtung den Krieg erklärend das Erscheinen einer *neuen* verkündete. Im Anfang des Jahres 1549 kam Joachim Du Bellay's *Vertheidigung und Verherrlichung der französischen Sprache* heraus: von dem Erscheinen dieses Werkes an kann man die *moderne* französische Poesie datiren. Du Bellay selbst nennt seine und seiner Freunde, der Ronsard, Baif Dichtung, welcher jenes Werk den Weg zum Publikum bahnen sollte, die *neue* oder eigentlich, meint er an einer andern Stelle, die nur *wiedererneute antike* Poesie [99]. Die Revolution ward proclamirt auf dem Gebiete der Dichtkunst, das Bestehende geradezu verworfen, die alten Autoritäten gestürzt; ein Kampf entspann sich heftig und bitter, aber kurz, der Sieg ward rasch von

[99] „Je sçay que beaucoup me reprendrons que j'ay osé le premier des François introduire quasi comme une *nouvelle* poésie." La Défense et Illustration de la langue françoise, l. II, c. 1. — „Voulant doncques enrichir nostre vulgaire d'une *nouvelle ou plustot ancienne renouvellée poësie*." — Epître au Lecteur (als Vorrede der Olive).

den jungen Rebellen erfochten; denn lange schon — mindestens zwanzig Jahre — war diese Umwälzung vorbereitet, wie eine jede noch, die Siegerin blieb.

Was Du Bellay als das Ziel der *neuen* Poesie, zu deren Schöpfung er den Patriotismus, oft mit begeisterten Worten, anruft, in seinen Betrachtungen und Rathschlägen hinstellt, lässt sich kurz in der Forderung einer *idealen Kunstform* zusammenfassen, welche nur auf dem Wege der Nachbildung [100] der antiken Poesie und derjenigen modernen, die sich nach diesem Vorbild bereits entwickelt, der Italiens und Spaniens gewonnen werden könne. Er verlangt als das erste und nothwendigste einen höheren poetischen Sprachausdruck, einen poetischen Stil im engeren Sinne des Worts, der allein schon, ohne Beihülfe des Rythmus, die Poesie von der Prosa scheide. Er fordert die Einführung der höheren Dichtungsarten, des Epos, der Tragödie, der Ode, der Hymne u. s. w., deren Hervorbringung das höchste ersehnte Ziel dichterischen Ehrgeizes sein müsse. Solche Ziele aber könne die Poesie nur im Bunde mit der Wissenschaft, und zwar mit der freien Wissenschaft, die kein Monopol der Gelehrten mehr sei, erreichen. Nur der durch die letztere gebildete Dichter — denn das Genie ist selbstverständlich auch Du Bellay das erst Postulat — könne in ihrer Gesellschaft bei stiller Zurückgezogenheit grosse Werke schaffen, nicht erkaufte und bezahlte Dichtungen gleich den höfischen Poeten, sondern zu eigner Lust.

Das Streben der neuen Schule, welchem Du Bellay auch mit einer ganz neuen Beredtsamkeit, einen für jene Zeit vortrefflichen Ausdruck gab, war nur die *Frucht* einer Entwicke-

[100] Er nennt es „*imitation*", aber er versteht darunter eine solche Nachahmung, wie die der Römer von den Griechen war, eine Aufnahme in succum et sanguinem: „imitant les meilleurs auteurs, se transformant en eux, les dévorant: et après les avoir bien digéréz les convertissant en sang et nourriture." La Défense I, c. 7. — Wie er die Nachbildung verstand, zeigt auch, dass er dem französ. Epiker den Ariost als Muster hinstellt, welchen er einem Homer und Virgil zu vergleichen wagen möchte. Wie Ariost, möge jener auch seinen Stoff aus den alten französischen Romanen, und zwar der Artussage schöpfen. l. l. II, c. 5. — *Du Bellay* erscheint überhaupt in seiner Schrift nirgends als Pedant, sondern als eine wahrhaft geniale Natur, in der neue grosse Ideen, freilich noch verdunkelt, wirken.

lung, deren *Keime* schon an der glänzenden Sonne der Regierungszeit Franz' I. hervorgebrochen waren.

Der Drang nach einer höhern Kultur zog Frankreich nach *Italien, der Wiege der modernen Bildung.* Dort nur glaubte Franz I. blühten die Lorbeeren des Ruhms [101]. Seit seinen Kriegszügen strömte denn auch die Bildung Italiens in breitem Bette nach Frankreich. Eine grosse Zahl Italiener zog Franz in seine Dienste und an seinen Hof. Viele Emigranten wanderten dorthin, zumal nachdem Florenz seine Freiheit verloren, und die spanische Herrschaft in Italien festere Wurzeln fasste; es bedurfte kaum der Empfehlung einflussreicher Landsleute in des Königs nächster Umgebung: seine Hochachtung vor der italienischen Bildung — der Lehrer seiner Jugend war selbst ein Italiener — seine königliche Freigebigkeit kam den Verbannten und Flüchtigen freudig entgegen, die, zum grossen Theil Schriftsteller und Künstler, mit seinem Ruhme die Welt erfüllten. Die Begünstigung der bildenden Künste, welche damals auch gerade in Italien auf die höchste Stufe der Entwickelung sich erhoben, forderte auch der Glanz und die Genusssucht des Hofes schon. So wirkten ein Rosso, Primaticcio und Cellini die Schlösser des kunstsinnigen Königs zu schmücken.

Franz' I. hohes, vielleicht sein einziges Verdienst besteht in der That darin, dass er der modernen Bildung in Frankreich Bahn brach. — Nicht bloss aber wurde Italiens moderne Literatur und Kunst durch ihn also in Frankreich, und zunächst an seinem Hofe, der schon ein Centrum der Kultur des Landes war, eingeführt, sondern auch, was damit Hand in Hand ging, das in Italien zuerst wieder erweckte Studium des *Alterthums.* — Die Grundlage desselben, die Kenntniss der *griechischen* Sprache und Literatur wurde insonderheit von dem Könige eifrigst gefördert: den Byzantiner *Lascaris*, welcher dieses Studium zuerst in Frankreich begründet hatte, rief er von Neuem dorthin; ja eine ganze Colonie junger gebildeter Griechen wollte er durch denselben an seinen Hof ziehen, um

[101] *Sismondi*, Histoire des Français, XVI, p. 353.

die Kenntniss ihrer Sprache bequemer zu verbreiten[102]. Er selbst pflegte gern des Umgangs mit Gelehrten jener neuen humanistischen Schule, denen oft auch eine so reiche Weltbildung und Lebenserfahrung zu gebot stand. Seine Gunst erstreckte sich über sie nicht minder, als über die Künstler: sie bezogen, selbst im Ausland, die reichsten Pensionen von ihm; Hof- und Staatsämter, Bisthümer, Gesandtschaften wurden ihnen zu Theil: der König unterstützte sie nicht allein, er ehrte sie. Schon aus eignem Bildungsbedürfniss förderte er die Uebersetzungen aus den alten Sprachen[103]; er schuf die königliche Druckerei, verdoppelte die Bibliothek, und liess mit grossen Kosten antike Manuscripte aufkaufen; endlich fasste er den Plan einer freien wissenschaftlichen Akademie im Geiste der Neuzeit, die er zum Studium der Humaniora, zunächst als ein *Collegium der drei Sprachen* (nach dem Vorbilde des Collegium Busleidianum zu Löwen, dem Erasmus vorstand) des Lateinischen, Griechischen und Hebräischen, der mittelalterlichen noch in den Banden der Scholastik liegenden Universität an die Seite, oder vielmehr gegenüber stellen wollte[104]. Wenn auch das letztere noch nicht geschah, das Institut als Ganzes unabhängig von der Universität nicht ins Leben trat, so errichtete er doch die neuen Lehrstühle, vermehrte sie mit andern, der Mathematik, der Medicin, der Philosophie gewidmeten, besetzte sie mit Gelehrten des Fortschritts, und legte denselben die Verpflichtung als Unterrichtssprache auch das Französische zu gebrauchen auf[105], das er 1539 auch in den Gerichten einführte.

[102] *Gaillard*, Histoire de François I., l. 8, c. 2.

[103] So übersetzte *Hugues Salel* den Homer auf seinen Befehl. *Goujet*, Bibliothèque françoise, XII, p. 4.

[104] S. *Bulaeus*, Historia universitatis Parisiensis, VI, p. 93 ff., p. 221 ff. und p. 239 ff. — *Pasquier*, Recherches de la France, l. IX, c. 18. Die erste Idee dieses Instituts fällt in das Jahr 1517; 1529 aber erst beginnt die Ausführung derselben unter der hartnäckigsten, mannigfache Verzögerungen bereitenden Opposition der reactionären Universität, deren Triebfeder nicht bloss religiöse und wissenschaftliche Beschränktheit, sondern auch Eigennutz war.

[105] So sagt *Ste Beuve*, Tableau, p. 56: „l'imposa (sc. la langue française) dans l'enseignement à ses professeurs du Collège de France."

Die erste wichtige Frucht, welche diese neue wissenschaftliche und ästhetische Bildung für die schöne Literatur Frankreichs zeitigte, waren *Uebersetzungen* aus den Alten, den Italienern und auch den Spaniern. Die Zahl der Uebersetzungen mehrt sich seit dem Anfange der vierziger Jahre auffallend. Obwohl damals solche Hervorbringungen noch vielfach lange Zeit im Manuscripte verbreitet wurden, so ist doch die Zahl der im Druck erschienenen bedeutend genug, um den grossen, mit jedem Jahre wachsenden Eifer, zunächst auf *diesem* Wege die klassische und moderne Literatur sich anzueignen, zu bekunden[106]. Auf diesem Felde reichten sich die Dichter und die humanistischen Gelehrten zuerst die Hand: beide wirkten hier gemeinsam. Von besonderer Bedeutung zur Förderung des neuen ästhetischen Bewusstseins war sicher *Pelletier's* Uebersetzung der *Ars poetica* des Horaz (1545), auf welches Werk auch Du Bellay als seine Hauptautorität hinweist. Auf dem Gebiete der Wissenschaft aber, der Zwillingsschwester der modernen Dichtung, geschah ein in seinen Folgen auch für diese nicht minder wichtiges Ereigniss, als im Jahre 1543 *Petrus Ramus* in seinen *Institutiones dialecticae* und den *Animadversiones in dialecticam Aristotelis* mit den Waffen der *platonischen* Philosophie einen siegreichen Kampf gegen die verlebte mittelalterliche Scholastik eröffnete.

Während der moderne Geist in solcher Weise sich immer lebendiger kund gab, war in Frankreich die nationale Dichtung selbst allerdings schon von ihm berührt, keineswegs aber in seinem Sinne dem Wesen nach umgestaltet worden. Der Hauptdichter der Epoche Franz' I., welcher den Dichtern jener Tage ein Vorbild, dem Hofe an dem er selbst auferzogen, eine Autorität war, CLÉMENT MAROT blieb wesentlich dem mittelalterlichen Kunststil getreu, ja er liess ihn noch einmal, das letzte Mal, aufblühen. Mit seinem *Tempel des Cupido*, einer allegorischen Dichtung nach dem Vorbild des Romans von der Rose,

[106] 1547 erschienen unter andern folgende Uebersetzungen: Aeneis (Lib. 1 u. 2), Georgica (L. 1), Oden von Horaz, Metamorphosen (L. 13); 1548: 5 Eclogen Virgil's, Ars amandi, Petrarca's Dichtungen; 1549: Horaz' Sermonen (L. 1), Bojardo's Orlando innamorato. S. *Goujet*, Bibl. franç. VI u. VII passim.

eröffnete er seine Laufbahn; diesen Roman selbst gab er später in einer neuen sprachlichen Umarbeitung heraus; in gleicher Art veranstaltete er eine Ausgabe der Werke *Villon's*, jenes mittelalterlichen Naturdichters des Zeitalters Ludwigs XI., seines epochemachenden Vorgängers, der ihm ein andres Vorbild war. Mit dem Studium solcher Muster hatte er allerdings im Laufe der Zeit auch die Lectüre der Alten verbunden, aber das *Wesen* ihrer Poesie, die er hier und da in *seiner* Weise benutzte und übertrug, blieb ihm fremd. Und dennoch hatte der neue Zeitgeist diesen merkwürdigen Mann, sowenig seine Künstlernatur im Ganzen davon berührt ward, in hohem Grade ergriffen. In den alten Formen bekämpfte er doch die alte Weltanschauung: als Ketzer verfolgt, starb er in der Verbannung.

Marot war mehr ein Mann des Talents als des Genies, mehr ein vorurtheilsfreier Geist, als ein Charakter. — Am Hofe auferzogen, nannte er ihn seinen Lehrer: die Grundlage seiner Bildung verdankte er der höhern *Gesellschaft*, welche in frivoler Genusssucht und ihr zu fröhnen allmälig alle möglichen Bildungselemente aufnahm, — dies Urtheil soll nur den Hof im Ganzen treffen, einzelne, wie König Franz selbst erhoben sich auch zu höhern Gesichtspunkten — so mischte sich dort mit dem erneuten Ritterthum, das den meisten nur eine galante Spielerei war, die wie wir sahen neubelebte Antike, Mythologie mit Allegorie, die frivolste Ausgelassenheit der Sitten mit petrarkisirendem Idealismus, katholische Bigotterie mit kühnem Protestantismus: in allem fand der *Esprit* seine Nahrung. *Marot*, der Zögling der Gesellschaft, konnte nicht Reformator der Dichtung werden: die moderne Poesie musste sich von einem andern Boden, von dem der Wissenschaft entwickeln, wie dies auch überall geschehen ist[107]. Marot aber machte die Poesie von der Gesellschaft, insbesondere dem Hofe abhängig. Gleich seine erste grössere Dichtung war eine demselben dargebrachte Huldigung. Von sei-

[107] Auch hierin zeigt sich der Unterschied der modernen und der mittelalterlichen Dichtung. Die eigentliche Kunstpoesie des Mittelalters, die der Trouvères entwickelte sich bekanntlich von dem Boden der *Gesellschaft* aus.

nen Satiren abgesehen, haben seine Poesien auch einen durchaus sozialen Charakter. Die Schule, die er hinterliess, und an deren Spitze MESLIN DE ST. GELAIS erscheint, waren im wahren Sinne des Wortes Hofpoeten [108]. Auch sie verfassten hauptsächlich Episteln, Contes und Epigramme aller Art, Madrigale, Rondeaux, Dizains u. s. w.; doch wurde von St. Gelais zuerst auch das *Sonnet* kultivirt, womit denn zugleich der Petrarkismus sich Bahn brach. All ihr Streben ging darauf aus, zu amüsiren, galant und geistreich frivol zu sein, kurz, leichtfliessend, niedlich und zierlich im Ausdruck, den Schönen des Hofes und den Schöngeistern zu gefallen. Je leichter der Inhalt, je capriziöser spielend gesuchter die Form, desto sicherer der Beifall eines solchen Publikums, der denn auch einen *reellen* Lohn eintrug.

So war die Lage der Literatur und der allgemeinen Bildung, als DU BELLAY mit seinem epochemachenden Werke auftrat. In demselben knüpft er an die *humanistischen* Bestrebungen, die der neuen Poesie die Stätte bereitet hatten, unmittelbar an; er tritt für die Freiheit der Wissenschaft in die Schranken, die immer mehr aus den Banden des Schullateins erlöst ein Gemeingut der Bildung werden müsse [109], den Gelehrten der Altzeit zum Trotz, die Franz' I. Bestrebungen eine Entehrung der Wissenschaft schalten; er fordert auf zu

[108] Von ihnen galt in der That, was *Du Bellay* in seinem *Poëte Courtisan* dem Hofdichter anräth:

„Et soit la seule Court ton Virgile et Homère
Puisqu'elle est (comme on dit) de bons esprits la mère."

Pasquier charakterisirt Meslin de St. Gelais und seines Gleichen vortrefflich, indem er von ihm sagt: „Ce dernier produisait de petits fleurs, et non fruits d'aucune durée: c'étaient *des mignardises qui couroient de fois à autres par les mains des Courtisans et Dames de Cour*, qui lui était une grande prudence. Parcequ' après sa mort on fit imprimer un recueil de ses oeuvres, qui mourut presqu' aussitôt qu'il vit le jour. Recherches, l. VII, c. 5.

[109] „Mais il se devrait faire à l'advenir qu'on peust parler de toute chose par tout le monde et en toute langue. J'entens bien que les professeurs des langues ne seront pas de mon opinion, encores moins ces vénérables Druydes, qui pour l'ambitieux désir, qu'ils ont d'estre entre nous ce qu' estoit le Philosophe Anacharsis entre les Scythes, *ne craignent rien tant, que le sécret de leurs mystères — — soit découvert au vulgaire* u. s. w." La Défense I, c. 10.

Uebersetzungen der *wissenschaftlichen*, insonderheit philosophischen Werke des Alterthums, wo möglich in freier erklärender Form; in Bezug auf die Dichtkunst dagegen ruft er den Patriotismus an, einen Schritt weiter zu thun, an der Stelle der Uebersetzungen [110] nunmehr durch *eigne* Schöpfungen nach dem Vorbild des Alterthums „die Vortrefflichkeit der Alten" zu erreichen. Die französische Sprache sei fähig das Material für ein solches Kunststreben zu sein, das man, wo überhaupt in Frankreich, nur im Lateinischen versucht [110a]; sie selbst werde dadurch verherrlicht werden. Auf das Beispiel der Italiener weist er hin, die doch mehr Grund hätten, die lateinische Sprache anzubeten, auf dieselben Italiener, die, wie er an einem andern Orte [111] sagt, die französische Sprache so gering schätzten, dass er tiefe Scham darüber empfinde. — Diese Rivalität mit Italien, die sich noch bis in die Zeiten Heinrichs IV. fortsetzt, und in des berühmten *Etienne* Dialogen, wie in Pasquier's Recherches [112] einen lebhaften Ausdruck findet, war der neuen französischen Dichterschule ein ehrgeiziger Antrieb mehr: wie sie denn auch, und mit Recht, auf das Lob, das später dem Ronsard von einem Tasso, Speroni u. s. w. ward, hohen Werth legten. —

Die neue Dichterschule zögerte nicht, nachdem sie durch die Schrift Du Bellay's ihre Bestrebungen proclamirt, und der herrschenden Hofdichtung, welche Ignoranz, wie Frivolität von einer höheren Entwickelung ausschliesse, den Handschuh ins Gesicht geschleudert — mit eignen Productionen hervorzutreten. In der That war es eine Schule, eine engbefreundete Genossenschaft junger Männer, die sich an einander wissenschaftlich und ästhetisch heranbildeten. Drei hatten zusam-

[110] Trotzdem wurde auch von der neuen Dichterschule das Uebersetzen fortgesetzt, Du Bellay selbst hat unter anderm mehrere Bücher der Aeneis übertragen.

[110a] In der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. sind der neulateinischen Dichter in Frankreich noch gar wenige.

[111] Epître au Lecteur. Oeuvres (Edit. 1592) fol. 46[b].

[112] *Henri Estienne*, Deux dialogues du françois *italianisé* etc. 1578; auch De la préexcellence du langage françois, Paris 1579 von demselben. — *Pasquier*, Recherches, l. VII, c. 8. „Si la poësie *italienne* a quelque avantage sur la françoise."

men bei demselben Lehrer, dem berühmten DORAT, der in den alten Sprachen auch als Dichter vor allen Zeitgenossen glänzte, mit dem reinsten Eifer und dem Fleisse der Begeisterung Jahre lang dem Studium der Alten sich hingegeben: es waren RONSARD, JEAN ANTOINE BAÏF und REMY BELLEAU. DU BELLAY ward erst nicht lange vor dem Jahre 1549 durch Ronsard, bei Gelegenheit einer Reise desselben, aus der Provinz nach Paris und in ihren Kreis geführt, in welchem er rasch der ihre wurde. Ihnen gesellte sich dann als der fünfte bedeutendere der Plejade JODELLE zu. Diese Jünglinge waren aber keineswegs Schulgelehrte; vielmehr fast alle von angesehener Familie, obwohl die meisten unvermögend, hatten sie, insbesondere Ronsard selbst, trotz ihrer Jugend schon mannigfach sich auch in dem thätigen Leben versucht. Aus einer mit allen Sinnengenüssen lockenden Welt hatten sich Ronsard und Baïf sieben Jahre unter Bücher begraben, jener zum Theil durch eingetretene Harthörigkeit bestimmt; aber eine wahre Begeisterung für die Kunst und Wissenschaft, ein ächt patriotisches Gefühl, ein reines ideales Streben wirkte in ihnen allen. Und obwohl sie im Allgemeinen das hohe Ziel, das sie sich gesteckt hatten, bei weitem nicht erreichten, auch vielfältig im Einzelnen auf Irr- und Abwege geriethen, so schlugen sie doch *im Ganzen* die rechte Richtung ein und brachen auf ihr mit Kraft und Kühnheit Bahn.

Du Bellay war es, der auch zuerst von der Schule in demselben Jahre 1549 mit einem Band *gedruckter* Dichtungen vor das Publikum hintrat; von *Ronsard* erschienen erst gegen das Jahr 1551 Verse im Druck[113], aber handschriftlich waren von ihm auch Dichtungen spätestens seit 1549 verbreitet, in demselben Jahre schon schmückten französische Oden und *Chants royaux* von ihm (die letztern zeigen, dass er damals noch nicht ganz den alten Formen entsagt) neben lateinischen und griechischen Versen seines Meisters Dorat die Triumphbogen, welche die Stadt Paris zur Feier des Einzugs Heinrichs II. errichtet hatte[114]. Auch von *Jodelle* cursirten in demselben

[113] Nach *Ste Beuve*, Oeuvres choisies de P. Ronsard, p. XIII.

[114] Die *Mémoires Vielleville's*, cap. 20, erzählen dieses Factum, das ich von den franz. Literaturhistorikern noch nicht erwähnt gefunden habe.

Jahre handschriftlich Oden[115] und andere lyrische Dichtungen.

Die Anhänger Marot's, zumal der einflussreichste, Meslin de Saint Gelais, gereizt durch die in Du Bellay's Schrift zerstreuten Angriffe nicht minder, als durch das kühne Unternehmen der neuen Schule überhaupt, den von ihnen beherrschten Parnass zu erobern, begnügten sich hauptsächlich damit, bei Hofe die jungen Giganten, die allerdings noch Blössen genug gaben, durch Hohn und „Naserümpfen" lächerlich und verächtlich zu machen[116]: um ihnen so das Publikum der höheren Gesellschaft und die Gunst des Königs von vornherein abzuschneiden. Freilich herrschte kein Franz I. mehr; dennoch bedurfte eine solche Kunstpoesie in ihrem ersten Aufblühen, zumal damals in Frankreich gerade, der Begünstigung. Die Gegner Ronsard's und Du Bellay's aber kämpften mit zu kleinlichen Waffen, um der trotz ihrer Schwächen wirklichen Genialität dieser Männer, die einen gewaltigen Bundesgenossen an der fortschreitenden Wissenschaft hatten, selbst auf dem Parquet eines frivolen Hofes Stand halten zu können. Die neue Schule, zuerst von dem gelehrten Kanzler L'Hospital — der auch als lateinischer Dichter, seiner Zeit bedeutenden Ruhm sich erwarb — eifrig in Schutz genommen, siegte in diesem, nicht mit Unrecht so genannten, Krieg gegen die Un-

[115] Der erste Herausgeber Jodelle's *de la Mothe* sagt in der Vorrede (Ausgabe 1574): „Le premier qui après Ronsard se fit cognoistre en cette nouvelle façon d'escrire, ce fut Est. Jodelle: car dès l'an 1549 l'on a veu de luy plusieurs Sonnets, Odes et Charontides." Hier ist Du Bellay vergessen. — Von Jodelle aber wurde nichts (wie de la Mothe sagt) bei seinen Lebzeiten *gedruckt* (abgesehen von einem Festspiel und einer *lateinischen* Schrift, s. *Du Verdier*, Bibl. fr. p. 286).

[116] In der schon citirten Epître au Lecteur sagt *Du Bellay* von seinen Kritikern: „Mais si quelques uns me vouloient taxer non point avec la raison et modestie accoutumée en toutes honnêtes controversies de lettres: mais seulement avec *une petite manière d'irrision et contournement de nez*" etc. S. auch desselben *Poète courtisan*, eine vortreffliche, diesem Streit entsprungene Satire. Nur Einer der Gegenparthei gab eine literarische Antikritik, freilich sehr pedantischer Natur, *Fontaine* in seinem Quintil Horatian, 1551. S. darüber *Ste Beuve* Tableau, p. 66 ff.

wissenheit[117]. Nach wenigen Jahren war ihre Dichtung auch am Hof die herrschende, ihr Geschmack der beliebte, oder um in der Sprache der Gesellschaft zu reden, Mode — die Gegner mussten froh sein dort noch geduldet zu werden.

Diese Dichterschule ist es nun, welcher die *französische Tragödie* ihre erste Entwicklung verdankt; es konnte nicht fehlen, dass die, welche mit solchem Bewusstsein die moderne Dichtkunst auszubilden bestrebt waren, ihre Blicke auch auf das Drama, die Blüthe derselben, richteten. Konnte doch nur auf dem Wege der Nachbildung der Antike die eigentlich dramatische Kunst überhaupt, die Tragödie namentlich, ja der Begriff selbst, das Wesen des Tragischen von den Modernen erworben werden. In jenem Kriege, den die Schule Du Bellay's und Ronsard's zu ihrer Anerkennung führte, war in der That eines der wichtigsten, entscheidenden Momente die Aufführung der ersten französischen Tragödie, der Kleopatra Jodelle's, und zwar in Gegenwart des Hofes und des Königs selbst, in dem Hotel von Rheims 1552. —

Ehe wir aber Jodelle's, des ältesten französischen Tragikers, dramatische Kunst näher betrachten, mögen wir in der Kürze untersuchen, wie Frankreich mit der Tragödie des Alterthums bekannt geworden, welches Jodelle's Vorgänger auf diesem Wege in andern Literaturen waren — denn, wie wir schon an einer andern Stelle bemerkten, ebenso als die allgemeine Kultur seit der Völkerwanderung, ist auch die Literatur Europas im Grossen und Ganzen das *gemeinsame* Werk der romanischen und germanischen Nationen.

Vor dem sechzehnten Jahrhundert war im Allgemeinen in Frankreich sicherlich die Kenntniss der antiken Tragödie eine äusserst dürftige und seltene, nicht minder zugleich in den früheren Jahrhunderten wenigstens eine äusserst unverständige; das Studium des Griechischen war zu selten, und befand sich auf einer zu niedrigen Stufe, um eine Kenntniss der griechischen Tragiker selbst denen zu ermöglichen, die den Trieb

[117] So *Pasquier*, Recherches, l. VII, c. 6: „une belle guerre contre *l'ignorance*"; so sagt *Du Verdier* von Baïf: „il a été des premiers qui ayant abbattu le *monstre d'ignorance* en illustrant notre langue" etc. Bibl. p. 638. Es ist dies gar charakteristisch.

und die Gelegenheit gehabt hätten, sie kennen zu lernen; selbst das Studium des *Seneca* kann, nach dem Einfluss zu schliessen, den er auf die Literatur des Mittelalters, die neulateinische mit einbegriffen, in Frankreich hatte, nur ein ganz vereinzeltes gewesen sein. Anders war es mit den lateinischen *Komikern:* schon die Nachbildungen des *Plautus* in der eigenthümlichen Form eines, mit Erzählung vermischten, Dialogs in dem elegischen Versmasse, welche wie der *Geta* des *Vital* (verfasst, spätestens im Anfang des XIII. Jahrhunderts) eine so grosse Verbreitung und einen solchen Ruf erhielten, dass sie den Plautus selber verdunkelten, beweisen dies[118]. Es war das *innere* Verständniss der alten Komiker wie des Komischen überhaupt auf der Bildungsstufe des Mittelalters leichter — ganz abgesehen davon, dass Plautus und Terenz eine ganz andre ästhetische Anziehungskraft besassen, als ein Seneca. Ein Einfluss der lateinischen Komiker, freilich nur in sehr geringem Masse, und sehr weit her vermittelt, zeigt sich auch in den Mystères und Moralités, allerdings im Allgemeinen bloss in Aeusserlichkeiten; ich möchte dahin z. B. den *Prolog* rechnen, und zwar sowohl den, womit viele Stücke schliessen — le prologue *final* oder *finable* öfters bezeichnet — der seinen Namen wie lucus a non lucendo führt, als den wirklichen, womit viele anheben[119]: jener ist offenbar erst durch diesen hervorgerufen. —

Nach den uns erhaltenen Denkmalen zu urtheilen, ist es in dem geschichtlich an der Spitze der modernen Literatur überhaupt stehenden *Italien*, wo zuerst auch eine eigentliche Nachahmung der *antiken Tragödie*, zunächst natürlich auch in *lateinischer* Sprache, und zwar im Beginn des XIV. Jahrhun-

[118] S. *Chassang*, Des Essais dramatiques imités de l'Antiquité au XIV. et au XV. siècle, Paris 1852, p. 22 ff., wo auch die betreffende Literatur verzeichnet ist.

[119] Z. B. der Prolog zum Miracle des heil. Nicolaus von Jean Bodel ist ganz dem Prolog der antiken Komödie analog; jenes Stück gehört dem XIII. Jahrhundert an, gerade in diesem Jahrhundert werden sich jene Einflüsse geltend gemacht haben, später wohl nicht mehr: da neben dem XII. nur theilweise noch das XIII. Jahrhundert in wissenschaftlicher Beziehung ein Lichtpunkt in der Finsterniss des Mittelalters war.

derts sich findet. Es sind die beiden Tragödien des paduanischen Historikers *Albertino Mussato*, *Eccerinis* und *Achilleis*.

Bemerkenswerth ist, dass in ihnen sogleich *Seneca* das Vorbild, welches der Dichter sorgfältig copirt (und zwar auch er schon gerade die Fehler Seneca's als Vorzüge verehrend) obwohl der Stoff des ersteren Stückes — was nicht minder bemerkenswerth — aus der fast unmittelbaren nationalen Gegenwart geschöpft ist, der Held Ezzelin der Tyrann Paduas ist[120]. Mussato fand Nachfolger in Italien in seinem und dem folgenden Jahrhundert: aber obwohl manches Werk verloren sein mag, doch nach den literarischen Nachrichten dieser Zeiten zu schliessen, wenigstens bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts nur sehr wenige. Ein Trauerspiel aus dem Anfang desselben, die *Progne* von *Gregorio Corraro* erregte jedoch ein in vieler Beziehung nicht unverdientes Aufsehn, obwohl Corraro auch den römischen Tragiker sich zum Muster nahm[121]. Erst die achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts sind wie für die Wiederbelebung des antiken Dramas überhaupt, so auch für die Nachbildung der alten Tragödie wahrhaft epochemachend: damals wurden zuerst zu Rom auf einer eigens dazu eingerichteteten öffentlichen Bühne antike Stücke, unter andern der Hippolyt Seneca's, dann selbst moderne, obwohl noch in lateinischer Sprache, *gespielt*. In demselben Dezennium begannen in Ferrara an dem Hofe des kunstsinnigen Hercules I. schon Aufführungen *italienischer Uebersetzungen* der lateinischen Komiker; ein weiterer Schritt war nunmehr rasch gethan: es schlossen sich ihnen bald auch Vorstellungen von *italienischen Originalstücken*, insonderheit auch von *Tragödien*, obwohl es noch gar schwache, den Seneca bloss copirende Versuche waren, an. Die Unbedeutendheit dieser ersten italienischen Tragödien veranlasste allerdings, dass die lateinische Sprache von diesem Gebiet nicht so rasch, als von dem der *Komödie*, ganz verdrängt ward; sie behauptete vielmehr daselbst ihre Herrschaft in Italien noch bis in den Anfang des XVI. Jahr-

[120] S. *Chassang*, l. l., welcher ausführliche Analysen gibt, p. 41 ff.
[121] *Chassang*, l. l. p. 63 ff.

hunderts. Erst die *Sofonisbe Trissino's*, um 1514 verfasst, brach der italienischen Tragödie dauernd Bahn. —

Wie nun in Frankreich überhaupt die moderne Literatur sich durch und unter dem Einfluss nicht bloss der wiederbelebten antiken, sondern auch der italienischen Literatur und Bildung, die ja grossentheils, obschon keineswegs ausschliesslich, jene Wiederbelebung in Frankreich selber vermittelte, entwickelt hat: so machen sich auch in der Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie beide Momente geltend.

Schon seit dem Ende des XV. und dem Anfang des XVI. Jahrhunderts beginnt die Kenntniss der antiken Tragödie auch in Frankreich sich mehr und mehr zu verbreiten. 1491 bereits kamen die Tragödien *Seneca's*, der auch im Druck den Reigen der antiken Tragiker eröffnet, zu Paris heraus[122]. Von *Sophocles* haben wir wenigstens schon aus dem Jahre 1528 eine Pariser Gesammtausgabe[123]. — Von *Italien* her wurde das Interesse an dem antiken Drama schon durch Gelehrte und Schriftsteller, die von dort nach Frankreich zogen, daselbst verbreitet. So verfasste der Lehrer Franz' I. *Quinziano Stoa* neben religiösen Tragödien, die christlichen Inhalts allerdings, aber zweifelsohne in klassischer Form schon waren, vierzehn Trauerspiele aus der Profangeschichte, wie es scheint hauptsächlich aus der römischen, in lateinischer Sprache[124]; so brachte *J. C. Scaliger* seinen in das Lateinische übertragenen Oedipus Rex mit; der italienische Dichter *Alamanni*, der an Franz' I. wie Heinrichs II. Hofe eine bedeutende Rolle spielte, bearbeitete bekanntlich die Antigone in italienischer Sprache, die denn auch zuerst in Frankreich gedruckt ward. Auch die in Ferrara aufgeführten italienischen Uebersetzungen der alten Dramatiker, wanderten zugleich mit den Schauspielern, d. h. den jungen literarisch gebildeten Hofleuten, die sie in Ferrara darstellten, wie in das übrige Italien, so auch nach *Frankreich*, was aus einem Briefe Hercules' I. selbst an den

[122] *Brunet*, Manuel du Libraire (Paris 1843) IV, p. 254.

[123] *Brunet*, l. l. p. 310.

[124] Nur von den religiösen Tragödien wurden zwei in Paris gedruckt 1514. S. *Chassang*, l. l. p. 181.

Marquis von Mantua schon hervorgeht[125]. — Seit den dreissiger Jahren beginnen dann auch schon die Uebertragungen der alten Tragiker in das Französische. Eine Uebersetzung der Electra des Sophokles, fast Vers für Vers, wie Du Bellay sagt, der sie besonders lobend anerkennt[126], von *Lazare de Baïf* erschien 1537 zu Paris im Druck, ebenda von demselben 1544 eine Uebersetzung der Hecuba des Euripides, welches Stück einige Jahre später von *Guillaume Bouchetel* abermals übersetzt ward[127]. Die Uebersetzungen Baïf's aber sind besonders bemerkenswerth, wegen des Verfassers naher Beziehungen zu der neuen Dichterschule: in seinem Hause nämlich empfing Ronsard zugleich mit Baïf's Sohn seine erste literarische Bildung. Noch sei erwähnt eine Uebersetzung der Iphigenie des Euripides von *Sibilet*, die 1549 in Paris erschien. —

Im Anfang der vierziger Jahre[128] war es denn auch, wo *Buchanan* zuerst zu Bordeaux in dem Collegium von Guienne den, wie er selbst sagt, erfolgreichen Versuch machte, an den gelehrten Schulen bei den jährlichen dramatischen Festlichkeiten derselben das mittelalterliche Schauspiel durch das klassische zu verdrängen. Er verfasste zu diesem Endzweck[129] zuerst seine lateinische Tragödie *Baptista* — man sieht in der Wahl des Stoffs wohl das Bestreben, an das geistliche mittelalterliche Schauspiel anzuknüpfen, um den Uebergang zu erleichtern — dann die *Jephtes*, alttestamentlichen Gegenstands, und die lateinischen Uebersetzungen von Euripides' *Alcestis* und *Medea*[130]. Bis dahin hatten auf den scholastisch gebildeten

[125] Bei *Tiraboschi*, Stor. della lett. ital., Lib. III, 35 abgedruckt. Der Herzog sagt allerdings zunächst nur, dass die Schauspieler *ihre Rollen* mitgenommen.

[126] *Du Bellay*, La Défense p. II, c. 12. S. auch *Du Verdier*, Bibliothèque p. 787.

[127] *Brunet*, l. l. II, p. 222. — *Du Verdier*, Bibl. p. 471.

[128] Zwischen 1540 und 1543.

[129] „— — ut earum (sc. tragoediarum) actione juventutem ab *allegoriis*, quibus tum Gallia vehementer se oblectabat, *ad imitationem veterum* qua posset, retraheret." So sagt *Buchanan* selbst in seiner Autobiographie.

[130] *Montaigne*, der dasselbe Colleg von Guienne besuchte, spielte dort, kaum 12 Jahre alt, also gegen 1545, die ersten Rollen in den lateinischen

Universitäten Frankreichs, insbesondere auch auf der Pariser, die den andern in Allem ein Vorbild war, nur mittelalterliche Schauspiele stattgefunden, und zwar wie es scheint, hauptsächlich *Sotties*[131], die auch hier oft nicht bloss persönliche, sondern sogar politische Satire enthielten[132]: noch mehr als das, gaben in Paris die Obscönitäten dieser Stücke, und die Strassenscandale, die sich an diese Aufführungen knüpften, der Universität und selbst dem Parlament, das sich bei jener beschwerte, Aergerniss. Man sieht recht aus den von jener in dieser Beziehung gegen das Ende des XV. Jahrhunderts erlassenen Verboten und Einschränkungen[133], wie weder in humaner, noch in ästhetischer Bildung sich die Studirenden über die Masse der Jugend damals erhoben, und wie wenig noch namentlich in der *Facultas Artium*, welche vorzugsweise bei jenen Darstellungen betheiligt erscheint, der Geist des Alterthums damals wirkte.

Erst die Humanisten des XVI. Jahrhunderts, wie ein Buchanan, Dorat, Budé u. a. machten die Collegien dieser Facultät auch zu wahren Pflanzstätten einer neuen aus den Alten geschöpften ästhetischen Bildung, die eine wesentliche Grundlage der modernen Kultur überhaupt ward. In diesen Collegien ist es denn auch, wo lange Zeit wenn nicht allein, doch

Tragödien von *Buchanan*, *Guerente* und *Muret*, wie er selbst also berichtet Ess. l. I, c. 25. Muret gab sein Trauerspiel *Julius Caesar* im achtzehnten Jahre, also 1544 heraus; später verläugnete er diese jugendlichen Schöpfungen.

[131] In den Régistres de la nat. allem. ann. *1469*, fol. 61 (Bibl. Mazarina) — citirt von Chassang, l. l. p. 33 — werden diese Schauspiele „*Farsae*" und „*Moralitates*" genannt; Buchanan bezeichnet sie allgemein als „*Allegoriae*"; die *Sotties* aber hatten, wie wir früher bemerkten, mit den Moralitäten das Allegorische gemein, und man gebrauchte beide Namen auch promiscue. Nach den Nachrichten von *Bulaeus* (l. l. V, p. 690) aus *demselben* Jahre 1469, können vorzugsweise nur Sotties verstanden werden, obwohl auch wirkliche Moralitäten hin und wieder gespielt sein mögen.

[132] In einem akademischen Verbot vom Jahre 1462 heisst es: „ ne de cetero ludant inhonestos ludos, maxime *statum Principum et Dominorum* tangentes." In einem andern Verbot vom Jahre 1483: „ne aliqui ludi inhonesti *personas honestas deformantes* ludere permitterentur." *Bulaeus*, l. l. V, p. 656 u. 761.

[133] S. *Bulaeus*, l. l. p. 777, und insbesondere p. 782.

hauptsächlich, das moderne Schauspiel in Frankreich seine Darsteller und seine Bühne fand. —

Noch ist vor dem Auftreten JODELLE'S zweier charakteristischen Bühnenereignisse zu gedenken, von denen das eine den italienischen, das andere den antiken Einfluss markirt, jener vorzugsweise in den Hofkreisen, dieser in denen der Gelehrten sich geltend machend. 1548 den 27. September nämlich wurde zur Feier des Einzugs des neuen Königs Heinrich II. und seiner Gemalin Katharina von Medici in Lyon nicht, wie das früher und anderwärts üblich, ein Mystère oder eine Moralité aufgeführt, sondern eine Vorstellung der *Calandria* von dem Kardinal Bibiena, des damals weit berühmten, des ältesten italienischen Lustspiels gegeben, und zwar nicht etwa in einer Uebersetzung, sondern im italienischen Original von Schauspielern, die zu dem Endzweck ausdrücklich von Florenz und andern Städten Italiens berufen waren. Der König liess ihnen, so gut hatte er sich unterhalten, 800 Pistolen auszahlen [134]. Das Beispiel Lyons wurde indessen keineswegs etwa sogleich *überall* befolgt [135].

Das andere Ereigniss war die Aufführung des *Plutus* von Aristophanes, in einer Uebersetzung *Ronsard's*, durch ihn selbst und seine Studiengenossen vor ihrem Lehrer Dorat in dem Colleg Coqueret, dessen Vorstand derselbe war, 1549. Hiermit hatte sich die junge Schule zuerst auf das dramatische Gebiet und auf die Bühne selbst gewagt.

So sehen wir fast Jahr für Jahr seit dem Anfange des Jahrhunderts das Erscheinen des ersten modernen französischen Originaldramas vorbereitet. —

[134] *Chassang*, l. l. p. 190.

[135] Beim Einzug Heinrichs in *Rouen* 1550 gaben die Conards ihre Sotties zum Besten. *Floquet*, l. l. in Bibl. de l'Ec. d. Ch. I, p. 116.

JODELLE.

ETIENNE JODELLE, Herr von Limodin, war zu Paris 1532 geboren. Schon in seinem sechzehnten Jahre war er, wie wir früher bereits gelegentlich erwähnten, mit lyrischen Dichtungen aufgetreten, in seinem zwanzigsten wurde seine *Kleopatra* aufgeführt. Jodelle gehörte zu jenen frühreifen Geistern, an denen besonders so geistig bewegte Zeiten, in welchen sich eine Umwandlung der Kultur vollzieht, reich zu sein pflegen. Mit der Aufführung jener Tragödie erstieg er sogleich den Gipfel seines Ruhms. Der König selbst gab seine Zufriedenheit durch ein reiches Geschenk und andre Gnaden dem Dichter zu erkennen. Er liess ihm 500 Thaler auszahlen. Wiederholungen des Stücks folgten: *Etienne Pasquier* wohnte einer Vorstellung in dem Collegium Boncour bei. Auch hier war, wie aus seiner Beschreibung hervorgeht, ganz analog den Anfängen der italienischen, spanischen und englischen Bühne, das Theater in dem Hofe aufgeschlagen, die Zimmer des Collegs, die nach demselben sahen, bildeten die Logen; in dem Hofe selbst vor der Bühne befand sich das Parterre: dieses war von den Schülern erfüllt, von denen selbst alle Zugänge strotzten, während eine unendliche Menge angesehener Personen die Fenster schmückte [136]. Pasquier befand sich in

[136] „— — et depuis encore au collège de Boncourt où toutes les fénêtres étoient tapissées d'une infinité de personnages d'honneur, et la Cour si pleine d'écoliers que les portes du collège en regorgeoient. Je le dis comme celui qui j'étois présent avec le grand Tornebus en une même chambre." *Pasquier*, Recherches de la France, l. VII, c. 6.

demselben Gemach mit dem „grossen" Tornebus, dem Philologen. Das Publikum zollte begeisterten Beifall. Die Schauspieler waren die bewundernden Freunde des Dichters, selbst Poeten, Remy Belleau und Jean de la Péruse hatten die Hauptrollen; wenn auch Jodelle selbst diesmal nicht mitspielte, denn Pasquier würde wohl nicht versäumt haben, es zu erwähnen — so mag dies ein andermal geschehen sein, denn man erzählt, er habe selbst die Rolle der Kleopatra gegeben. — Ein fünfaktiges Lustspiel Jodelle's, *Eugène* folgte unmittelbar auf die Kleopatra; und es wurde, wie es scheint [137], obwohl keinenfalls bei seiner *ersten* Aufführung [138], auch zusammen mit der Kleopatra gespielt, nach dem Vorgange des griechischen wie des mittelalterlichen Theaters, welche beide ja komische mit ernsten Stücken in derselben Aufführung verbanden. — Später, doch in demselben Dezennium (das Datum lässt sich nicht ermitteln, jedenfalls aber nicht später als 1558) verfasste Jodelle noch ein Drama, das Trauerspiel *Dido*.

So gross war die Begeisterung der jungen Dichterschule für das Drama, das Alterthum und ihren Jodelle, dass sie einst nach einer solchen Aufführung auf dem Lande zu Arcueil bei Paris, dem Tragiker zu Ehren ein Fest feierten, in welchem sie ihm „der Tragöden Preis" einen Bock zum Geschenk darbrachten. Neben andern waren dort Ronsard, Belleau, Baïf, Du Bellay, Dorat und Muret versammelt: an geschmückter Tafel sass — so erzählt Ronsard in einem seiner Gedichte [139] — die heilige und gelehrte Gesellschaft, als zwei oder drei zugleich lachend herbeitrieben den Vater der Herde, in langem zottigen Haar; der kam mit grossen Schritten, den Bart gefärbt, eine Blumenkrone um das Haupt gewunden, den Strauss auf dem Ohr, nicht wenig stolz auf seine Rolle. —

[137] Nach *Pasquier*, l. l.

[138] Das zeigen schon die Prologe, sowohl des einen, als des andern Stückes. Derselben Ansicht ist auch *Goujet*, Bibliothèque françoise, XII, pag. 169.

[139] S. bei *Sainte Beuve*, Oeuvres choisies de Ronsard, p. XVI, die betreffenden Strophen.

Dithyramben des Dichter-Musikus der Plejade Baïf wurden vielleicht dabei gesungen [140].

Dieses Fest, das uns das lustige Treiben der jungen Dichter und Gelehrten lebhaft vergegenwärtigt, an dem selbst Vater Dorat seinen Antheil nahm, zeigt, wie auch auf dem Boden der Gesellschaft Kunst und Wissenschaft sich damals heiter umschlangen. Auch in seinen *Folgen* ist das Fest bemerkenswerth, denn man sieht aus denselben recht, wie wenig diese Zeit schon die freie Entwickelung der Kunst überhaupt begünstigte: das Fest gab mannigfachen Anstoss; der Aberglaube, der Neid, der Calvinismus bemächtigten sich der Sache, man sah theils wirklich, theils vorgeblich in dem Poetenscherz einen *heidnischen* Gottesdienst [141]: wie stark noch der Aberglauben damals, selbst in den höchsten Lebenskreisen war, hat auch *Ranke* in der Charakteristik der Katharina von Medici hervorgehoben [142]; den Calvinisten, den Temperanzlern jener Tage, war schon jedes Gelage an sich verhasst. —

Wie dieses Fest schon zeigt — Jodelle hatte unter seinen Dichtergenossen ein hohes Ansehn sich erworben; sein Stern leuchtete im Anfang neben dem Ronsard's, ja mit diesem wett-

[140] Nach *Goujet*, Bibl. fr. XIII, p. 353 finden sich wenigstens im vierten Buch der gesammelten Dichtungen Baïf's: „Dithyrambes pour la pompe du Bouc d'Etienne Jodelle en 1553." Indessen können diese Dithyramben auch später *auf* das Fest geschrieben worden sein, das auch von andern Dichtern, z. B. Olivier de Magny, also verherrlicht wurde. S. *Goujet*, XII, p. 27.

[141] Der Bock soll dem Jodelle als Bacchus wirklich geopfert worden sein und Ronsard den Oberpriester dabei gespielt haben: Ronsard schrieb dieserhalb sein Gedicht *Réponse aux injures et calomnies de je ne sçay quels Prédicans et Ministres de Genève*, in welchem auch die obige Erzählung des Festes. Auch Baïf sah sich zu einer Verwahrung genöthigt. S. *Goujet*, l. l. XII, p. 179. *Baron*, Hist. abr. etc. p. 212. — Jodelle selbst wurde auf Grund dieses Ereignisses als Atheist verschrieen. Dies scheint selbst in dem herben Urtheile *Lestoile's* (Mémoires et Curios., in *Michaud* und *Poujoulat's* Collection, Sér. I, T. I, part. 1, p. 29) noch nachzuklingen, welches übrigens durch Angabe ganz entstellter Thatsachen schon das Gepräge der Unwahrheit an der Stirne trägt, und sich recht als ein Urtheil von *Hörensagen* documentirt.

[142] Französische Geschichte I, p. 315 f.

eifernd, am glänzendsten in der Plejade [143]. Auch in dem Kreise des hohen Adels empfing er nach dem Vorgange des Königs manche Gunstbezeugungen. Der Erzbischof von Dol liess selbst seine Tragödien auf das prachtvollste in Szene setzen [144]; der Graf von Dammartin zählte zu seinen nähern Freunden und Gönnern. Der Herzog von Nemours, der Kardinal von Lothringen, welcher letztere den Dichter bei Hofe einführte, schenkten ihm ihre Gunst — vor allen indessen die Schwester Heinrichs II. Margarethe, auf welche viele seiner Gedichte sich beziehen. — So wurde Jodelle's Kunst denn auch von und für den Hof in Anspruch genommen. Als König Heinrich im Jahr 1558 bei der Stadt Paris auf den Fastnachtsdienstag sich zu Gaste lud — es war einen Tag nach der siegreichen Rückkehr des Herzogs von Guise, des Eroberers von Calais — wurde Jodelle, das Fest zu verherrlichen, von Seiten der Stadt um eine Tragödie ersucht. Auf seinen Vorschlag ward indessen eine Maskerade gegeben. Er belud sich selbst mit der Leitung der ganzen architektonischen und malerischen Ausschmückung der Festräume: wie man ihn denn allen Künsten zugleich gewachsen hielt. Die Maskerade, eine Darstellung des Argonautenzuges, welcher durch das Bild des Schiffes, das zugleich das Wappen von Paris vorstellte, eine Beziehung auf den König als einen zweiten, glücklichern Jason gegeben war — fiel jedoch schlecht genug aus, wie es das flüchtige Werk auch nicht besser verdiente. Der Dichter, sagt man, habe damals die Gunst des Königs verloren. Jedenfalls hatte er den Höhepunkt seines Ansehens bereits überschritten. Von vielen ward er schon angefeindet, die mit Vergnügen je-

[143] Dies zeigen die an ihn gerichteten Gedichte der Zeitgenossen. Jacques Tahureau schrieb sogar eine Ode, die als Refrain das Anagramm enthielt: *Jo le Délien est né.* (Estienne Jodelle). — S. *Pasquier* l. l. — Jodelle selbst stellte sich Ronsard gleich; auch rivalisirte er mit ihm als Lyriker, indem er mehrere Chansons als *Gegenstücke* zu Ronsard'schen schrieb. S. Oeuvres, fol. 25 und 37.

[144] — — „a fait toujours cas des poësies de cet auteur, jusqu' à faire quelquefois *représenter somptueusement aucunes de ses tragédies.*" *De la Mothe*, Vorrede.

nes Fiasco zu seiner Herabsetzung benutzten [145]. Seine Laufbahn, noch nicht lange so glänzend begonnen, nahm nun mehr und mehr eine traurige Wendung.

Jodelle hatte einen zu unabhängigen Charakter, um ein Hofmann zu werden: und doch war er auf die Unterstützung des Hofs angewiesen, da er bei seinem Leichtsinn sein Vermögen bald vergeudet hatte. Es muss ihm insbesondere in diesen Kreisen manche Unbill widerfahren sein, denn viele seiner Gedichte sind mit heftigen Invectiven gegen die Höflinge erfüllt. Selbst in jener Maskerade war er so kühn, durch den Mund Jasons, den er selbst spielte, den König öffentlich vor der schamlosen Schmeichelei der Hofleute, deren Zunge unter süssem Honig tausendfaches Gift verberge, zu warnen [146]. In verschiedenen andern Gedichten spricht er sich auf das heftigste gegen den Neid, die Servilität, die Heuchelei und den Eigennutz der Höflinge aus. So sagt er an einer Stelle: der Hof ist ohne Freundschaft, ohne Treue, Recht und Pietät; ein jeder strebt nur seinem Vortheil nach, indem er den Mantel nach dem Winde hängt. Mancher hat sein Lebelang sich allein in dieser unwürdigen Kunst geübt [147]. — Solche Ansichten, die er überall offen aussprach — persönlich sie zu vertreten, hatte er Muth genug, wie er denn auch in dem Waffenwerk wohl geübt war [148] — konnten ihn bei der Haute volée

[145] Um diesen Feinden den Mund zu schliessen, gab er noch 1558 das *Recueil des Inscriptions, Figures, Devises et Masquarades ordonnées en l'Hostel de Ville* etc. heraus. In der Vorrede, wie in einigen angefügten Gedichten, bleibt er seinen Gegnern nicht die Antwort schuldig. *Goujet*, l. l. XII, pag. 177 f.

[146] „Si tu te peux garder, toy qui es Roy prudent,
De maint flatteur subtil, maint flatteur impudent,
Qui courtisan de ris, de façon, de harangue,
Couvre mille venins du doux miel de sa langue,
Et qui, si tu n'estois un bon Prince avisé,
Rendroit sur la Vertu le Vice autorisé."

Oeuvres f. 109. Dergleichen ist von allgemein geschichtlichem Interesse! —

[147] Oeuvres f. 44b.

[148] „Il estoit vaillant et adextre aux armes, dont il faisoit profession," sagt de la Mothe a. a. O. Jodelle selbst klagt in einem Sonnet, dass Krankheit ihn verhindert habe, die Bücher mit dem Harnisch, die Feder mit der Pistole zu vertauschen — zum Vortheil des Königs und des Glaubens. Oeuvres, fol. 74, Sonn. VIII.

nicht beliebt machen. Er fuhr zwar trotzdem fort für die Hoffeste zu arbeiten, und bei wichtigen und feierlichen Gelegenheiten an die Mitglieder des königlichen Hauses Dichtungen zu richten; so verfasste er noch die Festdichtung, welche zur Hochzeitsfeier Karls IX. (1570) mit Gesang aufgeführt ward [149]. Aber die Gnadengeschenke, die er empfing, müssen karg genug gewesen sein. Jodelle war nicht der Mann demüthiger Bitten; er starb im Elend, zerfallen mit der Welt, theils durch eigne Schuld — wie er denn auch sich manchen Ausschweifungen, so scheint es, hingegeben — theils aber ein Opfer einer Zeit, die im Gewühl politischer Kämpfe und innerer Kriege den Künsten des Friedens verhältnissmässig geringe Beachtung, jedenfalls keinen wahren, tiefen Antheil schenken konnte, noch weniger aber, bei ihrem vorwiegend unsittlichen und eigennützigen Charakter, der unabhängigen Gesinnung eines Poeten Achtung zollte. Rührend und charakteristisch ist das letzte Gedicht Jodelle's, ein Sonnet, das er, wie la Mothe sagt, mit leiser und sterbender Stimme recitirte, und dem König zu übersenden bat: „Als ein König Perikles Athen regierte, liebte er sehr den weisen und gelehrten Anaxagoras, welchem — da ein grosses Herz sich selbst verzehrt — der Edelmuth (libéralité) die Armuth einbrachte. Das Schicksal, nicht die Grösse verliess dieses Herz, welches bedrängt sich erhob, indem es suchte was das Leben ehrt, nicht das Leben; und wieder bedrängt, darauf bestand, eher zu sterben als sich zu erniedrigen. Enden will er durch Hunger, siehe da sein trauriges Haupt! — Als Perikles dies hört, eilt er herbei, weint und verwünscht sein langes Vergessen, das er in Allem gut zu machen verheisst: der andere aber ganz entschlossen spricht zu ihm — „was Dir, Sire, ich, ich verlassener Halbtodter, beinahe wohl sagen kann —: wer sich der Lampe bedient, giesst wenigstens Oel darauf" [150]. — Jodelle

[149] Oeuvres fol. 91 ff.

[150] *Goujet*, l. l. p. 182, citirt zur Erklärung dieses Schwanenliedes eine Strophe aus einem Gedichte auf den Tod Jodelle's, welche rührend genug und fast volksmässig klingt:

Jodelle est mort de pauvreté:
La pauvreté a eu puissance

war erst 43 Jahre alt, als er 1573 starb. Er theilte das Loos eines frühen Todes mit manchem zeitgenossischen Genie: drei seiner Nachfolger auf der tragischen Bühne wurden noch weit früher hingerafft, Grévin ward 30, de la Péruse 26, Jacques de la Taille bloss 20 Jahre alt; Du Bellay starb in seinem fünfunddreissigsten. Zum Theil waren sie Opfer einer zu frühzeitigen und zu stürmischen intellectuellen Entwickelung, die ihnen selbst kein Resultat dauernder innerer Befriedigung gewährte.

Dies war auch bei Jodelle der Fall. Er hat bei weitem nicht geleistet, wozu ihn ein unläugbar grosses Talent — Genie möchten wir weniger sagen — befähigte, und was ihm die Mitwelt, die auch später enttäuscht ward [151], anfangs zutraute. „Ronsard", sagt Pasquier, „nannte man den ersten der Dichter, Jodelle aber den Dämon derselben. Nichts schien ihm unmöglich zu sein, worauf er seinen Geist richtete." Und in der That die Leichtigkeit und Raschheit, womit er producirte, war wunderbar. Sein Lustspiel schrieb er in vier Sitzungen; zu einer Tragödie brauchte er nur zehn Morgen, sagt sein Herausgeber. Ueber einen *gegebenen* Gegenstand schrieb er in *einer* Nacht 500 lateinische Verse [152]. Was ihn verdarb waren Fehler wie Tugenden. Der frühe ungemeine Beifall, den er allein auf Rechnung seines Talents brachte, während er doch zum grossen Theil aus der Begeisterung für die neue, der neuen Bildung homogenere Dichtung floss, machte ihn eitel, sehr anspruchsvoll gegen andre, wenig gegen sich. Ohnedies fehlte ihm bei seiner Beweglichkeit der stetige Fleiss, er stu-

Sur la richesse de la France.
O Dieu, quel trait de cruauté!
Le ciel avoit mis en Jodelle
Un esprit tout autre qu' humain;
La France lui nya le pain,
Tant elle fut mère cruelle.

[151] Et toutesfois pour avoir desdaigné de mettre en lumière ses Poësies de son vivant, ce que le Seigneur de la Motte en recueillit après son décéz, et dont il nous a fait part, est si esloigné de l'opinion, qu'on avoit de luy, que je le mescognois. *Pasquier*, Rech. l. VII, c. 6.

[152] *De la Mothe*, a. a. O.

dirte weniger als Ronsard und Du Bellay[153]. So schrieb er oberflächlich, und legte gar keine Feile an seine Werke (was doch schon Du Bellay mit Recht von dem *modernen* Poeten verlangt); wie sehr er selbst ihre Schwächen fühlte, zeigt sich darin, dass er sich nicht entschliessen konnte, sie im Druck erscheinen zu lassen. Sie blieben, wie er sie auf das Papier hingeworfen. — Und dies kommt wohl bei der Beurtheilung des Genies Jodelle's aus seinen Werken, in Betracht.

Sein schroffes Wesen, seine Verachtung der äussern Dinge entsprang aber keineswegs bloss aus Selbstüberschätzung, sondern, mit der Zeit immermehr, aus einer unabhängigen Gesinnung, die sich nicht unter die herrschende Unsittlichkeit beugen wollte. Es fällt nicht schwer, heute sich in jene Zeit zu versetzen, wo in Frankreich, wie Jodelle in einem Gedicht an seine Muse sagt, die Wahrheit geächtet, die Lüge und in ihrem Gefolge die Heuchelei und Schmeichelei hochangesehn waren. Die heuchlerische Politik der mediceischen Katharina ist ja weltbekannt durch den Ausdruck, den sie in der Bluthochzeit gefunden. In Verstellung und Hinterlist wetteiferten die kämpfenden Partheien. Unter dem Deckmantel der Religion verfolgten gar viele, zumal aus den höheren Ständen, nur politische Zwecke. Mit einer solchen Welt zu zerfallen bedurfte es nicht viel. Solche Zeiten des Uebergangs in dem politischen Leben einer Nation sind der Entwicklung der Poesie niemals günstig gewesen. Wenn die sittlichen Begriffe verwirrt sind, wenn, was die einen für gut, die andern für böse erklären, kann zumal die *Tragödie* nicht gedeihen, die mindestens ein festes, bestimmtes Sittlichkeitsbewusstsein in einer Nation fordert, und nie besser als in Zeiten sittlicher Kraft und Grösse gedeiht. — Dass Jodelle den lastenden Druck einer Zeit, welcher wahre sittliche Grösse durchaus mangelte, in seiner Eigenschaft als *Dichter* empfand[154] — im Gegensatz

[153] *Pasquier*, l. l.

[154] So beklagt sich Jodelle in einem Chanson, das wenig ästhetisches, aber viel geschichtliches Interesse hat, dass seine Zeit dem Dichter keine begeisternden Stoffe liefern könne. Da sagt er unter anderm:

„Il pense (sc. mon penser) à l'oeuvre, à l'honneur
Des Cieux, de Christ, du Seigneur,

zu einem Ronsard, Baïf u. a. — das zeugt auch indirect für seine Befähigung zum Tragiker. — Ueberhaupt zeichnet ihn vor den meisten andern Dichtern der Plejade der tiefere Antheil, den er an dem öffentlichen Leben nahm, aus, wovon viele seiner Gedichte wie seine Komödie Zeugniss ablegen. Dass auch er, wie die andern des Siebengestirns, auf der Seite der Gegner des Calvinismus stand, beweisen allein schon seine 36 geharnischten Sonette *Contre les Ministres de la nouvelle opinion*[155]. Neben den allgemeinen *nationalen* Ursachen, welche den Sieg des Protestantismus in Frankreich verhinderten, rief insbesondere die der Huldigung des Schönen geradezu feindliche Form des Calvinismus den Antagonismus der neuen Dichterschule hervor: ja die Intoleranz der calvinistischen Pfaffen, zumal zu Genf selbst, die alle Welt herausforderte, reizte auch sie auf; wir haben schon oben ihrer Verläumdungen gedacht.

Jodelle hat viel und vielerlei geschrieben. Zu dichten war ihm ein Bedürfniss. Wenn wir seinem Herausgeber glauben dürfen, würden seine Manuscripte zwölf stattliche Bände gefüllt haben, von denen die Hälfte bei Jodelle's Tode bereits verloren war, nur einen de la Mothe selbst herausgab[156].

Il trouve que c'est tout l'art,
La couverture et le fard,
Dont ce temps séditieux
Musque son trouble odieux — —
„Si je veux chanter des Rois,
Des moeurs, des vertus, des lois,
Le malheur nous remet là,
D'estre aujourdhuy sans cela:
Voulant chanter nos débats,
Nos troubles et nos combats,
Ce serait me plaire au sang,
Coulant de mon propre flanc."

Oeuvres, fol. 43b.

[155] Oeuvres, fol. 72b ff.

[156] Diese erste Ausgabe, *Les Oeuvres et Meslanges Poetiques d' Estienne Jodelle. Premier Volume. Paris 1574* in IV, haben wir benutzt und nach ihr citirt; ein folgender Band ist nicht herausgekommen. Eine zweite Ausgabe,

Neben den drei dramatischen Werken und einigen Gelegenheitsdichtungen finden sich lyrische, didactische und satirische Gedichte, in den verschiedensten Formen. Es kann nicht unsere Absicht sein, hier eine eingehende Kritik derselben zu geben. Nur soviel sei bemerkt, dass sich im Allgemeinen eine grosse Leichtigkeit der formellen Behandlung in ihnen zeigt, die häufig aber zu stilistischer Leichtfertigkeit oder zu geschwätziger Breite verführt. An Ideen ist keine Armuth, aber ihr Ausdruck ist oft noch gar unvollkommen. Dass er selbst seine Werke nicht in den Druck gab, mag indessen gar vieles verschuldet haben. — Bemerkenswerth ist der Einfluss der *italienischen* Lyrik. In seinen Sonnets und Chapîtres, letztere gleich den *Capitoli* in Terzinen geschrieben, zeigt sich Jodelle als gelehriger Schüler der Italiener. In manchen seiner Sonette ist der Charakter dieser Dichtungsart sehr wohl getroffen. — Nicht minder charakteristisch sind einige in der Sammlung seiner Gedichte zerstreute Versuche, das *antike* Metrum, und zwar in der Form des Distichon, nachzubilden; auch in diesem kühnen Unternehmen ging Jodelle, nach Pasquier's Aussage, seinen Zeitgenossen voran, unter welchen denn hauptsächlich Baïf dieses Streben mit vieler Energie, aber ohne jedes dauernde Resultat verfolgte[157]. Dass Jodelle auch in lateinischer Sprache dichtete, haben wir schon früher angemerkt. Seine Bildung war eben wie die all seiner Dichtergenossen auf das Studium der Alten und der Italiener gegründet. Dennoch ist allen seinen Dichtungen eine gewisse Originalität, die Jodelle auch mit Bewusstsein anstrebte, indem er in über-

in XII. 1583 erschienen, ist nach *Goujet* nur unbedeutend vermehrt. Auch zu Lyon erschien eine Ausgabe 1597. — Kürzlich sind die drei Dramen in *Viollet le Duc's* Ancien théâtre français, T. IV, abgedruckt.

[157] Als Beispiel sei der erste Versuch Jodelle's, der nach Pasquier der erste überhaupt war, hier gegeben:

Phoebus, Amour, Cypris veut sauver, nourrir et orner
Ton vers, coeur et chef d'ombre, de flamme, de fleurs.

Es ward im J. 1553 auf den Dichter Olivier de Magny verfasst. S. *Pasquier*, Rech. l. VII, c. 11. — Vgl. *Ste Beuve*, Tableau, p. 98 ff. — In den Oeuvres Jodelle's f. 115 findet sich auch eine ganze Elegie in solchen Distichen.

triebenem Selbstgefühle zu stolz zur Nachahmung sich erklärte, aufgeprägt. —

Die *gefangne Kleopatra* Jodelle's, das rasch hingeworfene Werk eines zwanzigjährigen Dichters, das mit so vielem begeisterten Beifall als das erste Trauerspiel Frankreichs begrüsst ward, verdient wohl eine eingehendere und sorgfältigere Betrachtung, als ihm bis dahin zu Theil geworden. Seine *historische* Bedeutung fordert uns dazu auf.

Der Stoff der Dichtung ist aus Plutarch's Biographie des Antonius geschöpft. — Geben wir zunächst eine Analyse des Trauerspiels. Es zerfällt in fünf Akte.

Die erste Szene füllt ein Monolog des Schattens des Antonius. Er beklagt das Unglück, das die eifersüchtigen Götter durch die verbrecherische Liebe zu Kleopatra über ihn gesandt. So kam es, dass sein Glück- und Freudenreiches Leben elend endete. — Er schildert den Verlauf der Leidenschaft dann, wie sie in dem Wechsel der Blicke sich entzündete, wie seine Seele ohne Argwohn das Gift aufsog, wie dann die verborgene Wunde plötzlich sich offenbarte, und die Leidenschaft in täglicher Qual ihn verzehrend zu seinem Verderben fortriss. Octavia, die Ehre der Frauen, und seine zarten Kinder verstiess er. Dieses schändliche Verbrechen rief die Rache der Götter auf sein Haupt, deren heilige Gerechtigkeit, wenn sie auch zögernd und leise schreitet, doch sicher eintrifft. — In kurzen drastischen Zügen deutet er dann die Hauptmomente seines Kampfes mit August und seines Untergangs an[158]. Endlich verkündet er den Tod der Kleopatra — welcher er eben im Schlafe mit der Aufforderung erschienen sei, seinem

[158] Me voilà ja croyant ma *Roine*, ains ma *ruine*,
Me voilà bataillant en la pleine marine,
Lorsque plus fort j'estois sur la solide terre:
Me voilà ja fuyant oublieux de la guerre,
Pour suivre Cléopâtre, en faisant *l'heur* des armes
Céder à ce *malheur* des amoureux alarmes.
Me voilà dans sa ville, où j'yvrogne et putace,
Me paissant de plaisirs, pendant que César trace
Son chemin devers nous, pendant qu'il a l'armée,
Que sus terre j'avois, dans une gueule affamée.

Grabe Ehre zu erweisen und danach sich selbst zu tödten, um nicht den Triumphzug des Octavian zu schmücken. Er, Antonius, rufe sie verlangend zu sich — und dies möge ihr Trost sein — um wie einst in der Freude, jetzt im Leiden seine Genossin zu werden. Die zweite Szene eröffnet, nach dem Verschwinden des Schattens, mit einem Gespräch Kleopatras und ihrer zwei Dienerinnen. Diese versuchen ihr Trost zu spenden; sie aber, ganz versenkt noch in das Traumgesicht, weist denselben hartnäckig zurück. Vielmehr bricht sie in laute Klagen aus über ihr und Antonius' Unglück, das sie selbst verschuldet habe. Ach kann ich, ruft sie aus, ich die Unglückseligste, welche das leuchtende Himmelsgewölbe schaut, kann ich zügeln meine Klagen, wenn ich bei mir stets von Neuem gedenke, dass ich durch meine trügerischen Reize die Mörderin dessen bin, der unter seiner stolzen Hand die Erde erbeben machte? — — All die einzelnen Veranlassungen, die sie zu Antonius' Verderben gab, zählt sie auf; die Liebe zu ihr war ja dessen Ursache. — Indem sie seines Todes selbst aber und der nächtlichen Erscheinung gedenkt, bricht sie zusammen. Die Dienerinnen müssen sie wieder aufrichten. Nur unter ihrem tröstenden Zuspruch erzählt sie stockend das Traumgesicht. Sie spricht dann den Entschluss sich zu tödten aus. — Ein langer Chorgesang der Alexandrinischen Frauen folgt, über das Thema der Kürze und Unbeständigkeit des menschlichen Glücks, da die Lust die Sünde, die Sünde das Unglück herbeiführe. —

Den *zweiten* Akt bildet nur eine Szene. Octavian erscheint mit zwei Gefährten Agrippa und Proculée. Mit Stolz rühmt der Imperator sich seiner Macht und seines Glücks: dennoch sei auch dieses nicht vollkommen. Denn des Antonius Tod schmerzt ihn. Die Gefährten aber weisen darauf hin, dass Antonius ja durch seine eigne Schuld umgekommen sei, sowohl durch seinen Stolz — und dieser allein hätte dazu genügt — als durch seine Wollust, welche ihn vollends verblendete, so dass er nicht einmal die warnenden Vorzeichen der Götter erkannte. (Diese sind gar weitläufig nach Plutarch hier zusammengestellt.) Octavian entdeckt dann den andern Kummer, der ihn belastet; es ist die Sorge, dass Kleopatra in Rom bei

seinem Triumph erscheine. Proculée gibt zu, dass sie die Absicht habe durch freiwilligen Tod ihre Freiheit zu erlangen, wie sie es schon bei ihrer Gefangennahme versuchte. Agrippa dagegen erinnert den Octavian an die Gefahr, die ihm durch Antonius gedroht habe; einem solchen Feinde gebührten keine Thränen; Kleopatra aber müsse durch Schmeicheleien gewonnen werden. Dies wird dann von Octavian beschlossen, der seinen Sieg bis zum Aeussersten verfolgen will. Er gibt Agrippa und Proculée deshalb seine Befehle. — Der Chorgesang verbreitet sich dann über den Gedanken, dass der Stolz am ersten die Hand der Götter gegen die Menschen waffne: an das Schicksal der Titanen, des Prometheus, des Phaethon wird erinnert, dann auf Kleopatra hingewiesen, die jetzt im Elend ihren Stolz demüthige. Warum wechselt im Fluge der *Zeit* alles Irdische? Dem Stahl ihrer stolzen Sichel widersteht allein die Tugend, während der Stolz ihm nur Kraft verleiht. —

Der *dritte* Akt beginnt mit einem Dialog zwischen Octavian und Kleopatra. Octavian will nichts von ihren Entschuldigungen hören. Kleopatra sucht den Cäsar zu rühren: „Was sol ich selbst sagen: schon reden meine Thränen genug für mich, die nicht Gerechtigkeit, sondern Mitleid suchen." Ihre Rechtfertigung sei die Macht der Liebe, ohne diese hätte ihr schwacher Muth sie nicht in das Feld gegen Cäsar geführt. Diese Liebe war es, welche den Krieg veranlasste, denn es galt ja zu kämpfen, oder Antonius und Kleopatra zu trennen. „Trennen, ach dies Wort raubt mir die Kraft!" (Sie bricht in ohnmächtiges Jammern aus.) — Octavian erklärt ihren Schmerz für verstellt, welche Ansicht der Chor (in zwei Strophen) zurückweist[159]. Nun erhebt sich Kleopatra wieder: „Wenn der Schmerz, der in diesem Herzen gefesselt liegt, nicht diese letzte Klage überstiege, du würdest nicht also deine arme

[159] Die Verzweiflung, welche Kleopatra hier zeigt, ist theils eine wirkliche, theils eine verstellte, jene entspringt aus der Besorgniss um ihre Kinder, diese hat zum Zweck, die Liebe zum eignen Leben Cäsar vorzuheucheln. Dies geht aus der Rede der Kleopatra im Anfang des IV. Akts hervor, wenn man sie im Hinblick auf die betreffenden Stellen des Plutarch liest.

Sklavin sehen: aber ich vermag nicht gleich zu machen dem Kummer, der mein Inneres zerfleischt, meine Thränen, meine Klagen und meine glühenden Seufzer. Erstaunst du dich, wenn dieses Wort *Trennen* also meine Kraft mir raubt?" O! hätte sie sich doch von Anton bei seinem Leben trennen können: sie würde dann den Krieg und seinen Tod verhindert haben! Jetzt wünscht sie allein, sich wieder mit ihm zu vereinigen, sie wünscht den Tod; Octavian aber nimmt ihr die Gelegenheit, und sie selbst hat nicht die Kraft dazu, die von Stunde zu Stunde mehr schwindet. So muss sie fortleben. Octavian aber möge ihr nun auch das Leben wieder werth machen; und deshalb fleht sie um Gnade für ihre Kinder. Octavian, obwohl er die Rechtfertigung der Kleopatra verwirft, genehmigt doch grossmüthig, auch ihren Kindern das Leben zu schenken. Kleopatra dann, um ihren Dank zu bezeugen, will ihm all das Gold, das sie in ihrem Schatze besitzt, überliefern. (Hier singt der Chor einige Verse, während des übergiebt sie Octavian das *Verzeichniss* ihrer Schätze [160]). Octavian erklärt sich für befriedigt. Seleucus aber, einer der Diener der Kleopatra, zeigt ihm in diesem Moment an, dass die Königin weit, weit mehr besitze. — Hier folgt nun eine von keinem Literarhistoriker, der dieses Stück besprach, unerwähnt gelassene Szene, die meist ihnen den Beweis der rohen Anfänge der Tragödie liefern soll; die Königin nämlich unter dem Rufe: o du falscher Verräther! zerzaust dem Seleucus höchst eigenhändig das Haar, und misshandelt ihn mit Faustschlägen. — (Dass auch diese Szene getreu nach Plutarch geschrieben ist, wird aber wie diese Quelle überhaupt von keinem jener sogenannten Historiker angeführt, obwohl dadurch die Aufnahme dieser Szene in einem ganz andern Lichte erscheint.) Kleopatra rechtfertigt sich dann gegen Octavian (wie im Plutarch) damit, dass sie die nicht verzeichneten Schätze zu Geschenken für Livia und Octavia bestimmt gehabt hätte, um durch ihre Fürbitten die Gnade des Cäsar zu

[160] Dies ist freilich nicht angezeigt, wie denn überhaupt alle Bühnenanmerkungen fehlen; aber es ergiebt sich nothwendig aus dem Zusammenhange im Hinblick auf die betreffende Stelle der Quelle des Dichters.

erlangen. Octavian in der Absicht, die Königin für das Leben ganz wieder zu gewinnen, schenkt ihr den Schatz, und nimmt Abschied mit dem Versprechen, dass sie in der Gefangenschaft wie auf dem Gipfel des Glücks leben solle. — Eine Szene zwischen Selcucus und dem Chor folgt, worin jener seine tiefe Reue ausspricht. Der Chorgesang stellt Betrachtungen über das Loos des Seleucus an; und knüpft daran die Bemerkung, dass der Muth, welchen die Königin in der Bestrafung des ungetreuen Dieners gezeigt habe, eine Bürgschaft und Vorzeichen sei, dass sie eher das Schwert in ihr eignes Blut tauchen, als den Römern ihre Ehre opfern werde.

Im *vierten* Akt tritt Kleopatra mit ihren Dienerinnen auf. Die Königin erklärt, dass sie den Octavian getäuscht habe: nicht dieser, sondern die Parze werde über sie triumphiren. Die beiden Dienerinnen rüsten sich zugleich mit der Königin zum Tode (zumal der gute Dolabella sie von dem Befehl ihrer baldigen Abführung nach Rom unterrichtet habe). Zunächst aber wollen sie dem Antonius die letzte Ehre erweisen. — Während sie zu dem Grabe hinziehen, das an einer andern Stelle der Bühne aufgestellt gewesen sein muss, spricht der Chor in einigen Versen sein Mitgefühl aus. „Schon lässt die Königin — endet er — bei dem Grabe sich nieder, schon öffnet sie den Mund." Kleopatra wendet sich hier im Gebet an Antonius: sie ruft seine Hülfe an, damit der Plan der Römer nicht gelänge, welcher ihm noch mehr als ihr gelte — vielmehr dass sie bald mit ihm durch den Tod vereint werde. *Ein* Sarg möge sie beide umschliessen. Vielleicht werde dessen Inschrift sein: „Hier ruhen zwei Liebende, die glücklich in ihrem Leben mit Glück, Ehre, und Freude ihre Seele geletzt haben: aber am Ende traf sie ein solches Unheil, dass das Glück der Beiden bald zu sterben war." Während dem Grabe dann Kleopatra das Opfer spendet, spricht der Chor, dasselbe beschreibend.

Im *fünften* Akt erzählt Proculée den Bürgern Alexandrias den Tod der Königin, nachdem er die Götter angeklagt hat, dass sie dem Octavian den schönsten Triumph entrissen haben. Auch dieser solle empfinden, dass auf Erden Niemand vollkommen zufrieden sei. Der Chor endlich hofft, dass der

Ruhm der Königin ewig fortleben werde, da sie in ihrem Tode mehr als eines Mannes Muth bewiesen; sie selbst aber müssten nunmehr lernen, einem fremden Sieger zu gehorchen. —

Von einem absoluten Standpunkt *ästhetischer* Kritik aus, mag das ganze Drama immerhin nur als ein gar rohes Product, das hier und da geniale Blitze durchleuchten, erscheinen: um so mehr, als die Sprache hier noch vollkommen in jenem Gährungsprozess einer neuen Entwicklung, welche sie damals durchlief, befindlich erscheint, als alte und neue Formen noch bunt sich mischen, kein Gesetz der Correctheit, oder der Eleganz, sondern des jugendlichen Dichters Willkür den Ausdruck beherrscht. Der Aesthetiker kann das Stück mit wenigen tadelnden Worten zu der grossen Anzahl unvollkommener, schwacher poetischer Schöpfungen werfen: dem Historiker aber wird es nicht bloss interessant, sondern wichtig sein, in dem ersten Werk der tragischen Kunst der Franzosen die Keime ihrer späteren Entwicklung, die nationalen Eigenthümlichkeiten, von denen dieselbe bedingt ward, aufzusuchen. Dazu kommt: das Stück ist keineswegs ein Werk serviler Nachahmung, keine freie Uebersetzung irgend eines antiken Dramas, ebensowenig eine in der blossen Absicht, die Antike zu copiren, unternommene gelehrte Schöpfung. Es trägt überall nicht den Stempel des Studiums, sondern eines freien Ergusses einer sozusagen noch rohen Phantasie, die einem Dichter angehört, der seine Bildung allerdings der *alten* Kunst verdankt, dem sie das Ideal ist. —

Die Absicht Jodelle's ist — wie er auch selbst in einem, zum Zwecke der Aufführung vor dem König, geschriebenen Prolog anzeigt[161] — den tragischen Ausgang der Liebe des

[161] Dieser Prolog steht in keinem *organischen* Zusammenhang mit dem Stücke. — Die Absicht des Dichters wird in dem Stück selbst auch durch den Mund des Proculée nach der Erzählung des Todes der Kleopatra ausgesprochen:

L'amour ne veut séparer les deux corps,
Qu'il avoit joints par longs et longs accords,
Le Ciel ne veut promettre toute chose,
Que bien souvent le courageux propose.
César verra — —

Es ist nicht unwichtig, also zu constatiren, welches Bewusstsein Jodelle von seiner tragischen Aufgabe hatte.

Antonius und der Kleopatra, zugleich die Enttäuschung des Octavian, dem auf dem Höhepunkt des Sieges der letzte Triumph entgeht, dramatisch darzustellen. So begegnen wir hier zuerst einem wirklich tragischen Vorwurfe. Die Komposition ist in ihrer äusseren Form, wie man sieht, von dem antiken Drama geradezu adoptirt, freilich nicht bloss sehr einfach, sondern sehr unvollkommen; die Schranke der Zeiteinheit, auf welche der Monolog des Antonius anspielt[162], behindert sie insbesondere, die Entwicklung der verbrecherischen Liebe, der Tod des Antonius selbst kann deshalb nur *erzählt* werden. Andere Fehler die das Spiel allerdings theilweis verdecken konnte, erklären sich auch aus des Dichters Flüchtigkeit: er setzt nämlich eine genaue Kenntniss der Plutarch'schen Erzählung voraus: ohne diese ist ein Verständniss des *Zusammenhangs* für den Leser, zumal bei dem Mangel jeglichen Bühnencommentars (der ja auch in dem heutigen Schauspiel oft eine grosse, freilich durchaus ungehörige Bedeutung hat) gar nicht möglich.

Die Mängel der Komposition, die ohnehin vollkommen zu Tage liegen, weiter zu beleuchten, hat hier kein Interesse. Wohl aber muss hervorgehoben werden, dass bei aller Unvollkommenheit des Stücks, ein *tragisches Pathos* in Wahrheit vorhanden ist, von dem das mittelalterliche Schauspiel noch kein Bewusstsein hatte. Der Schatten des Antonius wie Kleopatra selbst sprechen es aus, dass sie *durch eigne Schuld* leiden: beide klagen sich selbst an. Schon Bouterwek, dessen gesundes Urtheil, trotz seinem beschränkten Gesichtskreise, oft das Rechte trifft, erkennt an, dass es dem Pathos Jodelle's weniger an Feuer, als an Würde fehle. Der pathetische Ausdruck ist, wenn man sich über die sprachliche Roheit erheben kann, öfters schon ein ergreifender; denn die Sprache der Leidenschaft ist eine *wahre*, keine gemachte; der Dichter selbst ist begeistert, ergriffen von der Idee, die das ganze Stück

[162] Der Schatten sagt in der Eingangsszene des Stücks:

Avant que *ce Soleil, qui vient ores de naistre,*
Ayant tracé son jour chez sa tante se plonge,
Cléopâtre mourra — —

durchglüht, der Idee der Macht der Liebe. Dass Plutarch, der in seiner Erzählung selbst manche pathetische Momente hat, die Jodelle sich nicht entgehn lässt, dem Dichter auch zur tragischen Wirkung den Weg wies, ist nicht zu übersehen. —

Der Ausdruck des Pathos Jodelle's hat aber, und dies scheint uns von Bedeutung — sogleich eine gewisse *nationale* Eigenthümlichkeit, einzelne Originalzüge, die nicht aus einer bestimmten ästhetischen Bildungsweise des Dichters (etwa hier aus dem Studium der Antike, und zwar aus einer bestimmten Richtung desselben), vielmehr aus dem der Nation inwohnenden Genius entspringen. Wir glauben diese Eigenthümlichkeit zu finden in dem vorwiegend *rhetorischen* Charakter des pathetischen Ausdrucks, aber nicht hierin allein, sondern auch in der Art der Rhetorik. Wenn auch Jodelle zuweilen, um einen äussersten Effect bei ungenügender Kraft zu erreichen, sehr schwülstig wird, so gut als *Seneca*, obwohl bei letzterem der Schwulst ein ganz anderes Motiv hat, so ist seine Rhetorik keineswegs dieselbe als die des lateinischen Tragikers, noch viel weniger demselben abcopirt. Die Rhetorik Seneca's erscheint als ein reines Geschöpf des Verstandes; die Jodelle's ist hauptsächlich lyrischer Art. Am gewöhnlichsten sucht er durch Wiederholung derselben Worte (zumal auch im Beginn aufeinander folgender Verse) oder derselben Redewendungen zu wirken[163]. Doch bedient er sich auch andrer

[163] Der Beispiele gibt es sehr viele; so sagt Kleopatra in ihrer Rede an Octavian, Akt 3:

Mais, mais cent fois, cent cent fois malheureuse,
J'ay ja souffert ceste guerre odieuse:
J'ay, j'ay perdu par ceste estrange guerre
J'ay perdu tout, et mes biens et ma terre.

Oder im Beginn des vierten Akts:

La Parque et non César aura sus moy le pris,
La Parque et non César soulage nos esprits,
La Parque et non César triomphera de moy,
La Parque et non César finira mon esmoy.

Bald danach heben sieben auf einander folgende Verse mit *Encore que* an. Indessen ist nicht überall ein so luxuriöser Gebrauch von diesem rhetorischen Mittel gemacht, das an einigen Stellen mit sehr gutem Erfolg, an andern ungeschickter Weise angewandt erscheint.

Mittel, freilich seltner, die dem französischen Genius besonders zusagen, obwohl derselbe diese Vorliebe auch mit andern Nationen, namentlich mit der englischen, theilt, nämlich des Wortspiels und der Antithese [164]. Als unserm Dichter eigenthümlich ist noch der nicht geringen Zahl sehr ausgeführter Vergleichungen zu gedenken, durch welche er seiner Rede Schwung zu verleihen strebt. Im Allgemeinen lässt sich so viel mit Bestimmtheit sagen: der rhetorische Charakter, dem wir in der Kleopatra, der ältesten französischen Tragödie, begegnen, erscheint durchaus als ein Product des Nationalgeistes. Er prädestinirt gewissermassen die spätere Entwickelung. Wir werden darauf zurückkommen.

Ganz anders auch als im mittelalterlichen Schauspiel findet sich in der Kleopatra schon ein Begriff dramatischer Wirkung überhaupt, z. B. wo es von besonderer Bedeutung, in der *Eröffnung* der Szenen: wenn wir da sogleich in die *Mitte* einer Handlung hineingeführt werden, deren Beginn als hinter der Bühne geschehen angenommen wird. So treten in der zweiten Szene des ersten Akts Kleopatra und ihre Dienerinnen in lebhafter Wechselrede bereits begriffen auf; desgleichen im Beginn des dritten Akts Octavian und Kleopatra. Selbst an Theatercoups fehlt es schon nicht; eigenthümlich und von originell französischer Färbung erscheint der im dritten Akte, die halb verstellte, halb wahre Ohnmacht der Königin, die das Wort „Trennen" einleitet. — Ferner bekundet sich die ächt dramatische Befähigung des Dichters auch in der Behandlung der in die Rede eingeflochtenen *Erzählungen*, die mitunter eine vortrefflich dramatische ist [165]. Mit einem Wort, in der *Kleopatra* ist trotz der wenigen Handlung ein *dramati-*

[164] S. ein Beispiel Note 158.

[165] Z. B. Kleopatra der Schuld des Todes des Antonius sich anklagend, beginnt die Erzählung desselben sogleich mit des Antonius Worten:

„O Ciel, faudra-il donc que, Cléopâtre morte,
Antoine vive encore? sus, sus, page, conforte
Mes douleurs par ma mort!" Et lors voyant son page
Soy mesme se tuer: „Tu donnes tesmoignage,
O Eunuque (dit-il) comme il faut que je meure!"
Et vomissant un cri, il s'enferra sur l'heure.

scher Stil, und daher, vom Pathos ganz abgesehn, mehr dramatische Wirkung, als in den mit Handlung überfüllten, aber episch componirten Mystères. —

Dass die Charakterzeichnung noch sehr schwach und allgemein gehalten ist, lässt sich bei der Schwierigkeit, welche dieselbe in der idealen Komposition der antiken Tragödie hat, leicht denken: dass aber die Fähigkeit zu individualisiren Jodelle nicht fehlte, hat er in seinem gleichzeitigen Lustspiele bewiesen, wo die individuelle Charakteristik der Hauptpersonen für seine Zeit vortrefflich ist. — Auch setzte ihm conventionelle Prüderie noch keine Schranken; eben so wenig freilich wusste er schon naturalistische Effecte zu verschmähen oder zu vermeiden [166].

Nur eine durchaus unverständige Kritik hat Jodelle die Aufnahme des *Chors* vorwerfen können; wenn der Dichter einmal die Form der antiken Tragödie annahm, und eine andere Form der Tragödie gab es bis dahin überhaupt nicht, war es nicht bloss ganz natürlich — das Gegentheil hätte sogar von geringem ästhetischen Verständniss gezeigt — dass er auch den Chor, als einen durchaus wesentlichen Bestandtheil des antiken Trauerspiels, nachbildete. Die Art, wie er es that, zeigt wenigstens, dass er die allgemein ästhetische Bedeutung des Chors begriff. Manche seiner Chorgesänge verstärken in der That das Pathos — wenn man formelle Unvollkommenheit und öfters auch triviale Weitschweifigkeit nicht in Rechnung bringt [167]: jedenfalls ist der Chor mit dem Stück

[166] Dies zeigt schon jene Szene Kleopatras mit Seleucus. Ingleichen wenn die Königin, um Octavians Mitleid für ihre Kinder zu erregen, sagt:

Pourrois-tu voir les horreurs maternelles,
S'on meurdrissoit ceux que *ces deux mammelles*,
Qu'ores tu vois maigres et déchirées,
— — ont allaicté? —

[167] Einzelne Stellen entschädigen durch Originalität; hier mag eine stehen, zugleich als Beispiel des Metrums:

Mais ainsi que la force
Du céleste flambeau
Tirer à soy s'efforce
Le plus léger de l'eau:

organisch verwachsen, und erscheint nicht als eine äussere Zugabe, die sich unbeschadet des Ganzen ausscheiden liesse. Jodelle erachtete auch, wie Pasquier sagt [168], dass die Chöre gesungen werden müssten: deshalb habe er in ihnen gerade den regelmässigen Wechsel männlicher und weiblicher Reime, nach Marot's Vorgang, beobachtet; übrigens sind die Strophen auch chansonartig in leichter wenigsilbiger Versform verfasst. —

Noch haben wir dem *Vers* der Tragödie selbst eine kurze Betrachtung zu widmen. Der erste und der vierte Akt sind im *Alexandriner*, die drei andern in dem ältern heroischen Vers der Franzosen, dem *Zehnsilbler*, der nach der *vierten* Silbe bekanntlich eine ständige Pause hat, verfasst; die Reime sind, wie die Natur dieser Verse im Drama es erforderte, gepaart, im ersten Akt bloss weibliche, in den andern Akten weibliche und männliche Reime in willkürlichem Wechsel [169]. Wenn man den Inhalt der verschiedenen Akte sich vergegenwärtigt, so ist leicht zu erkennen, dass der Dichter gerade in denjenigen, welche vorzugsweise pathetischer Natur sind, sich des Alexandriners bediente; nur im dritten Akt finden sich noch einzelne Stellen, die im Pathos mit dem ersten und vierten rivalisiren können. Man sieht also hieraus, wie das eigenthümliche Pathos der Franzosen gerade den Alexandriner forderte; neben ihm gab es unter den nationalen Versarten eben keine andere Wahl als jenen Zehnsilbler, und mit Recht trug der Alexandriner über diesen den Preis davon. — Damit wollen wir aber keineswegs die *spätere* steife Entwickelung des Alexandriners billigen, der bekanntlich ursprünglich und bis auf Malherbe einen ganz andern, *freieren* Charakter hatte, welcher sich zum Theil noch in Molière's Stücken spiegelt. Fer-

Tout ainsi nos délices,
La mignardise et l'heur,
Allechement des vices,
Tirent notre malheur.

[168] Recherches l. VII, c. 7.

[169] Hiernach ist unter andern auch die durchaus falsche Angabe *Baron's* (Hist. abrég. d. l. littérature franç. p. 211, n. 1), sowie die *Viollet le Duc's* in seiner Notice sur Jodelle (Ancien théâtre fr. IV) zu berichtigen.

ner ist nicht zu übersehn, dass jener französische Zehnsilbler ganz andrer Natur als der deutsche fünffüssige Jambus und der letzterem ähnliche Shakespeare'sche Vers war. — In dem *mittelalterlichen ernsten Drama*, in den Mystères und Moralités ist der *Achtsilbler* der durchweg *herrschende* Vers[170], mit dem nur andre Verse, in einzelnen Stücken, auch theils regelmässig, theils unregelmässig gemischt erscheinen. So findet sich in einer ganzen Reihe von Miracles, insbesondere der öfters citirten Puy-Miracles[171], der Viersilbler allemal die Rede beschliessend. Dies ist die einzige *regelmässige* Mischung. *Unregelmässig* mit dem Achtsilbler gemischt d. h. in einigen Reden statt seiner gebraucht finden sich hier und da, obwohl sehr selten, auch andre Verse: unter diesen in späterer Zeit, wie es scheint hauptsächlich um den Ausdruck zu heben[172], der *Zehnsilbler* (der selbst in einzelnen kleinern Moralitäten mit dem Achtsilbler schon concurrirt)[173], in den alten Miracles und Spielen der Kunstdichter aus dem XIII. Jahrhundert dagegen der *Alexandriner*, freilich in seiner epischen Gestalt, in vierzeiligen einreimigen Couplets, aber offenbar auch um eine besondre Wirkung zu machen[174]. — In seinem Lust-

[170] Er findet sich schon in dem ältesten ganz in der Vulgärsprache geschriebenen nordfranzösichen Mystère (*de la Resurreccion* bei *Monmerqué et Michel*, th. fr. p. 11 ff.): er entspricht der organischen Hälfte der lateinischen Langzeile, welche sich auch in dem in sprachlicher Beziehung noch gemischten Mystère *Les Vierges sages* u. s. w., dem ältesten von allen erhaltnen, findet — s. bei *Monmerqué et Michel*, l. l. p. 3 ff. — z. B.

Adest sponsus qui est Christus — vigilate virgines;
Pro adventu ejus gaudent — et gaudebunt homines.

[171] So in den neun, die *Monmerqué*, l. l. gibt; ferner in dem Mystère des heil. Fiacre, das *Jubinal* in der öfter citirten Sammlung herausgegeben: eine metrische Analogie findet sich bekanntlich auch in der altfranzösichen und provenzalischen Epik.

[172] So in der Abschiedsrede der heil. Jungfrau im Myst. der Apostelgeschichte — s. *Parfait*, II, p. 378 — und in dem dritten Wort Christi am Kreuze in dem grossen Passionsmystère. *Parfait*, I, p. 366.

[173] S. die zweite Moralité in *Viollet le Duc's* Ancien théâtre fr. III.

[174] Unter anderm im Eingange des *Jus de la Feuillie* und des *du Pélerin* Adam's de la Halle; ferner im Gebet des Theophile an die heil. Jungfrau, worin er seine Reue ausspricht, in dem Miracle gleiches Namens von Rutebeuf; desgleichen an einigen Stellen des Miracle des heil. Niclas von Bodel: s. *Monmerqué et Michel*, l. l. pp. 55, 97, 149, 168, 173 f. —

spiel gebrauchte Jodelle auch den Achtsilbler. — Dass aber im Französischen nicht, wie in den andern romanischen und in den germanischen Sprachen, der Vers überhaupt den Reim entbehren konnte [175], daher auch in der Tragödie ein reimloser Vers durchaus unmöglich war, ist hervorzuheben wichtig genug.

Die zweite Tragödie Jodelle's, die *Dido* (*Didon se sacrifiant*) hat an sich geringe literaturgeschichtliche Bedeutung. Sie bezeichnet durchaus nicht einen Fortschritt des französischen Trauerspiels. Im Gegentheil steht sie in Bezug auf dramatische, wie pathetische Totalwirkung weit hinter der Kleopatra zurück. Ich möchte fast bezweifeln, dass sie für die Aufführung geschrieben ward, oder wenigstens *so* wie sie uns vorliegt, je gespielt wurde. — Goujet zwar sagt ausdrücklich, dass sie aufgeführt ward, indessen ohne Angabe einer Quelle [176]. Der Stoff ist, wie man leicht denken wird, aus der Aeneide geschöpft. Diese Wahl des Stoffes, obwohl charakteristisch genug für den *französischen* Dichter, da der Reiz des Gegenstandes nur in der Schilderung innerer Seelenzustände lag — war doch eine unglückliche; und ihr ist wohl hauptsächlich das Misslingen dieses zweiten tragischen Versuchs zuzuschreiben. Der Stoff, wenn in dem Wesentlichen unverändert gelassen — und die Pietät vor Virgil, dem über alle alten Dichter damals geachteten, hätte allein schon eine solche Veränderung nicht erlaubt — bot keinen wahrhaft tragischen Gehalt: der fromme Aeneas ordnet selbstverständlich seinen Willen dem der Götter unter; es kann deshalb seinerseits ebensowenig von einem Kampfe der Leidenschaften, als des Menschen mit dem Schicksale die Rede sein. Im Virgil selbst

[175] Ein Versuch der *vers blancs* war von Desperriers in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts in einer Uebersetzung der ersten horazischen Satire gemacht; natürlich aber vollkommen misslungen. *Ste Beuve*, Tabl. p. 106. — Indessen haben wir auch ein Beispiel einer französischen *Tragödie* in *vers blancs* gefunden. Nach der *Bibl. du théâtre fr.* I, p. 246, ist das geistliche Trauerspiel *Josias* von *Philone* (1583 erschienen) in solchen reimlosen Versen verfasst.

[176] Bibl. fr. XII, p. 171: elle fut jouée ainsi que ses aînées (sc. pièces, Kleop. u. Eug.), *mais on ignore le succès.*

hat die in vieler Beziehung mit Recht bewunderte Erzählung grosse Schwächen. Der fromme Held spielt entweder eine sehr zweideutige, oder eine ridicüle Rolle; und Dido, deren südliche Liebesgluth Virgil vortrefflich gezeichnet, wird allzusehr über die Grenze der Weiblichkeit fortgerissen. Daher macht eine dramatische Behandlung des Stoffes leichter einen komischen, als einen pathetischen Eindruck: die Widersprüche in dem Charakter des Aeneas, das vergebliche Toben und Anstürmen der Dido gegen den Willen der Gottheit, und zwar aus dem Grunde einen Liebhaber sich zu erhalten, der gleichsam bloss aus Gutmüthigkeit und Gastfreundschaft ihren leidenschaftlichen Wünschen eine Zeit lang Gehör gab, und nur ein allgemeines Humanitätsinteresse an ihrem Schicksal nimmt — — ein tragisches Interesse kann sich da nicht darbieten! Dem berühmten Vorläufer Shakspeare's *Marlow*, der im Verein mit Thomas Nash, vierzig Jahre nach Jodelle, an demselben Stoff sich versuchte, ist seine Tragödie darüber geradezu zur Komödie umgeschlagen, und hat einen wahren Ueberfluss von unfreiwilliger Komik bekommen. — An die Stelle dramatischer Bewegung treten in diesem Stück Jodelle's, das der Zeiteinheit zu Gefallen bereits mit der Zurüstung zu der Abreise des Aeneas anhebt, unendlich lange Wechselreden, die oft wegen ihrer Länge den Charakter eines dramatischen Dialogs verlieren; so hält im zweiten Akt Dido, den Aeneas zum Bleiben zu bewegen, an ihn zunächst eine Rede von 108 Versen, und nachdem dann Anna in sechs ihre Meinung gesagt, eine zweite Rede von 84 Versen: nun erst gibt Aeneas, dessen fromme Geduld zu bewundern, eine Antwort, die über 90 Verse zählt, und nachdem Anna darauf, wahrscheinlich um ihn einen Augenblick Luft schöpfen zu lassen, wieder einige Worte dazwischen geworfen, fährt er mit weiteren 80 Versen fort, worauf endlich Dido mit über 100 Versen, versteht sich in einem Athem gesprochen, replicirt. — Auch die Chorgesänge haben einen andern Charakter, als in der Kleopatra, sie sind in sehr langen, oder doch in unsangbaren Strophen geschrieben, und stehen meist in gar keinem organischen Zusammenhang mit dem Stück. Die *Dido* hat mit einem Wort als Ganzes keinen dramatischen Werth; in

Bezug auf den sprachlichen Ausdruck und die Versbildung aber erhebt sie sich in einzelnen schon wohl gelungenen Stellen über die Kleopatra; und obwohl Virgil, wie zu erwarten, getreulich benutzt ist, fehlt es zugleich nicht an *originellen* geistreichen Bemerkungen und Wendungen. Was die französische Poesie in dramatischer Beredtsamkeit später zu leisten vermochte, können solche Stellen schon ahnen lassen. Nicht unwichtig ist zu bemerken, dass der Vers *durchweg* bereits der *Alexandriner* ist, und in grösseren Passagen schon männliche und weibliche Reime *regelmässig* wechseln. Obwohl die Zeit der Abfassung der Dido wie bemerkt, nicht genau bekannt ist, ist es doch höchst wahrscheinlich, dass Jodelle'n auch in diesen Beziehungen das Verdienst der Priorität gebührt. —

Mit Jodelle's Kleopatra, die unter dem begeisterten, und für ihre Zeit nicht unverdienten Beifall der höher Gebildeten der Nation, wie wir sahen, aufgeführt ward, war der französischen Tragödie die Bahn eröffnet. Ihre Form war zunächst, so bemerkten wir, eine einfache Kopie des antiken Trauerspiels, ohne dass von einer speziellen, oder gar von einer beabsichtigten Nachahmung eines *einzelnen* antiken Dramatikers, etwa des Seneca, schon geredet werden könnte. Ein solcher Anfang der französischen Tragödie — und dies mag noch einmal hier constatirt werden — hat nichts Ausserordentliches; überall hat die moderne Tragödie mit der Nachbildung der antiken begonnen. Selbst wenn man in der Kleopatra mehr oder weniger Spuren eines besonderen Einflusses des Seneca finden wollte: auch dies wäre noch von keiner Bedeutung; denn alle die ersten Nachbildungen des antiken Trauerspiels in allen Literaturen weisen auf Seneca eher als auf die andern alten Tragiker hin. Rom stand den romanischen Nationen, die römische Bildung, so einseitig sie sich in Seneca spiegeln mag, der modernen überhaupt damals näher.

Wir haben auch schon darauf hingedeutet, dass die Kleopatra eine Schöpfung frei genug war, um den Stempel des *Nationalen* an sich zu tragen, nicht in geringerem, eher in

höherem Grade, als das älteste Trauerspiel Englands der *Gorboduc* (oder „Ferrex and Porrex"). Interessant ist es diese beiden Erstlinge der tragischen Muse Frankreichs und Englands zu vergleichen, im Hinblick auf deren spätere weit auseinandergehende Entwickelung. Sogleich die Wahl des Stoffs — der französische Dichter schöpft aus der alten, insbesondere der römischen: der englische aus der nationalen Geschichte; jener erwählt einen Stoff, dessen Reiz in der Schilderung pathologischen Seelenzustands ruht: dieser einen, dessen Interesse das Schicksal eines Volks ist; dort verläuft die Handlung nur in einem Kampfe des Gemüths und einem Streiten der Geister: hier werden mannigfache furchtbare *Thaten*, die freilich der antiken Tragödie gemäss nur hinter der Szene vor sich gehn, vollbracht; die französische Tragödie, die Einheit der Zeit wahrend, hebt gleich mit der Krisis an, was nationalcharakteristisch ist[177]: die englische, jene Einheit ignorirend, gibt eine breite, dramatische Exposition; beide Tragödien sind rhetorischer Natur, aber die Rhetorik der französischen ist bei weitem gerechtfertigter — im Hinblick auf die ganze Anlage des Stücks und auf die Nationalität des Dichters; noch ist bemerkenswerth, dass der englische Dichter das Bedürfniss zeigt, die *Schaulust* des Publikums in höherem Grade zu befriedigen, und da dies bei den Schranken, welche die Nachbildung der Antike ihm zieht, nicht genug möglich erscheint, so nimmt er den allegorischen Mimus zu Hülfe, das *Dumb-Show*, mit dem er die einzelne Akte einleitet. Er befriedigt so jenes Bedürfniss des Publikums gewissermassen durch eine fremde Zukost. Und doch war auch das Publikum des *Gorboduc* nur das höhergebildete[178]. In diesem Punkte stimmte dasselbe aber in England mit dem Volke. Es ist dies bedeutsam genug für die

[177] *Goethe* macht in seinem „Französisches Haupttheater" überschriebenen kleinen Aufsatze (Werke, Ausg. 1840, 33. B. p. 113) die scharfsinnige Bemerkung: „der Franzos will nur „„*eine Krise*"". Dieses einseitige Wort Napoleons deutet dahin, dass die Nation an eine gewisse, einfache, abgeschlossene, leichtfassliche (?) Darstellung auf dem Theater gewöhnt war".

[178] Das Stück wurde zuerst von den Studenten des Tempels in der grossen Halle desselben auf Weihnachten aufgeführt, dann auch vor der Königin Elisabeth zu Whitehall gespielt. S. *Warton*, History of English Poetry, IV, p. 179.

spätere Entwickelung des Trauerspiels[179]. — Im Ganzen aber lehrt die Vergleichung jener beiden Dramen, dass der Nationalcharakter der Franzosen der Adoption der Form der antiken Tragödie weit mehr entsprach; er stand zu derselben in einem höhern Affinitätsverhältniss, wenn ich so sagen darf, als der englische, und nicht minder auch als der spanische Nationalcharakter.

[179] Ein Romantiker würde in der kunstphilosophischen Manier des Novalis sagen können: das englische Trauerspiel hat sich in pittoresker, das französische in musikalischer Richtung entwickelt; wir mögen indessen solche Redensarten, die immer nur *halbe* Wahrheiten enthalten, nicht vertreten.

VON JODELLE BIS GARNIER.

Sechzehn Jahre sind es von der Aufführung der Kleopatra Jodelle's bis zu dem ersten Auftreten *Garnier's*, in dessen Hervorbringungen die französische Tragödie schon, wenn auch noch in schwachen und unvollständigen Umrissen, den eigenthümlichen Typus zeigt, der seinen vollkommenen Ausdruck in den Werken Corneille's und Racine's findet. Die Lesung Garnier's ruft beide französische Klassiker in's Gedächtniss. Was in Jodelle's Dichtungen nur im Keime lag, hat in denen Garnier's eine feste umgrenzte Gestalt bereits gewonnen; was dort bewusstlos sich geltend machte, strebt hier schon einem bestimmten Ziele mit Bewusstsein entgegen. Garnier's Name bezeichnet eine *zweite* Stufe in dem Entwickelungsgange der französischen Tragödie. Für die Geschichte derselben ist demnach die Zwischenzeit, die Garnier von Jodelle trennt, eine Periode von grosser Wichtigkeit. Denn hier müssen wir die Erklärung suchen, warum die französische Tragödie auf dem Wege der Nachbildung der antiken, von welcher die moderne Tragödie überall allerdings *ausging*, so lange beharrte, dass sie auf *diesem* Wege in *dieser* Zeit schon eine bestimmte Stufe weniger einer ästhetischen, als vielmehr einer *nationalen* Entwickelung erreichte, die zu einer Fortbildung nöthigte, oder von einer ganz neuen Gestaltung erst überwunden werden musste. Fanden wir auch bei der Be-

trachtung schon des Erstlingswerks der tragischen Kunst der Franzosen, dass die Aneignung der antiken Form, wenigstens nach gewissen Beziehungen, in einer bestimmten Einschränkung, ihrem Nationalcharakter, gleich dem italienischen, mehr als dem mancher andern Völker zusagte: so schloss dies doch eine *andre* Entwickelung des Trauerspiels nicht aus, wie denn auch andre Wege ja damals und später, wie wir sehen werden, versucht, in unsrer Zeit auch andre *Ziele* sogar *erreicht* wurden. Schon die bedeutende Entfaltung des mittelalterlichen Theaters, worin Frankreich alle andern Nationen überragt, sowie das Fortbestehen der Volksbühne in der Hauptstadt möchte, absolut betrachtet, die Ansicht rechtfertigen, dass im Beginne schon eine andre Entwickelung möglich gewesen. — Warum dies damals nicht der Fall war, muss eben die Geschichte dieser Periode lehren, als deren Resultat *Garnier's* Production um so mehr erscheint, da er keineswegs ein umgestaltendes Originalgenie war. — Leider entspricht der Wichtigkeit des Gegenstands durchaus nicht der Reichthum unseres Materials; wir müssen diesen Mangel durch Sorgfalt der Beobachtung zu ersetzen suchen.

Von grosser Bedeutung war vor Allem, dass seit der Aufführung der Kleopatra ein doppeltes Theater entstand mit einem durchaus verschiedenen Publikum; es gab nun eine Bühne für die Gebildeten, eine für die Ungebildeten. Jene ward in den Universitätscollegien, oder bei Hof aufgeschlagen, diese war in Paris, von den seltnen Festvorstellungen der Basoche, die kaum noch in Betracht kommen[180], wie den hie und da wohl stattfindenden rein privaten einiger Handwerkerbrüderschaften[181] abgesehen, die Bühne der Passionsbrüder; dort waren die Zuschauer und Spieler Studenten, Gelehrte, wissenschaftlich Gebildete überhaupt, Hofleute, mit einem Wort

[180] S. oben p. 71. Indem seit Franz' I. Regierung die *komischen* Vorstellungen der Basoche die mannigfachsten Beschränkungen erlitten, insonderheit seit 1538 bei den schwersten Strafen ihre Stücke einer vorausgehenden Parlamentscensur unterworfen wurden, scheint ihr Theater alle Bedeutung verloren zu haben. Man muss hierbei berücksichtigen, dass über diese *juristische* Korporation das Parlament auch eine *Disciplinar*gewalt hatte.

[181] S. p. 69, und Note 91 ebendas.

aus den Kreisen der höhern Gesellschaft, der Kunst und Wissenschaft: hier dagegen spielten schlichte Bürger, in den *komischen* Parthien wohl noch immer durch den Witz einer ausgelassenen Jugend, die sich aus *allen* Ständen (obschon aus den höher gebildeten jetzt gewiss in weit beschränkterer Weise als sonst) rekrutirte, unterstützt; auch hier war das Publikum nunmehr von derselben Gattung, als die Spieler. Früher war diese Volksbühne ein Nationaltheater, insofern das Publikum *allen* Bildungsstufen angehörte; das religiöse Interesse war ein gemeinsames, auch die dem Menschen angeborne Theaterschaulust (die selbst allein bei den rohsten Völkern mimische Spiele hervorrief) lockte damals, bei der gänzlichen Unbekanntschaft mit andern, höheren dramatischen Genüssen, Jedermann, auch die feiner Gebildeten dorthin, wenn diese auch mit der Zeit immer weniger Befriedigung da fanden: wir haben früher schon der charakteristischen Thatsache gedacht, dass noch im Jahr 1542 auf den besondern Wunsch eines *Herzogs* ein Mysterium in ausserordentlicher Vorstellung von der Passionsbrüderschaft gegeben ward; bis um dieselbe Zeit wurden ja in den Collegien selbst nur Stücke verwandter Art gespielt. —

Der Gegensatz der beiden Bühnen, der Collegien- und der Volksbühne — wenn wir sie so der Kürze halber bezeichnen dürfen — machte sich fast zugleich mit dem Entstehen der ersteren und zwar von ihrer Seite her geltend: so polemisiren gleich die beiden *ältesten* Lustspieldichter, die beide zugleich Tragiker sind, Jodelle und Jacques Grévin (von dem wir später noch reden werden) in den Prologen ihrer Komödien *Eugène* und *La Trésorière*, jener insbesondere gegen die Sotties und Moralitäten[182], dieser gegen das ganze mittelalterliche

[182] — — Sans que brouillant avecques nos farceurs
Le sainct ruisseau de nos plus sainctes soeurs,
On moralise un Conseil, un Escrit,
Un Temps, un Tout, une Chair, un Esprit,
Et tels fatras, dont maint et maint folastre
Fait bien souvent l'honneur de son théâtre —
Eugène, Prol.

Schauspiel. Der letztere in seinem Raisonnement ausführlicher sagt da: man möge von ihm keine moralisirten Farcen erwarten; man dürfe nicht die Religion mit der Dichtung mischen, noch die heilige Schrift zu Schauspielen bearbeiten. Wer nur der dummen Volksmasse gefallen wolle, ja der werde den Irrthümern der unwissendsten Gaukeler folgen. Von *ihm* solle man vielmehr eine Komödie des Alterthums erwarten; keiner würde ja darüber zürnen können, dass er, um *Besseres* zu leisten, den *Gelehrten* gefallen wolle[183]. Solchen Aeusserungen können wir allerdings nur in den Prologen der *Komödien* begegnen, schon deshalb weil auf diesem Felde allein eine eigentliche Rivalität überhaupt möglich war. — Die Collegien- und Hofbühne war aber ihrer Natur nach eine private und ausschliessende; war es möglich, dass sie eine öffentliche werden konnte, — dass der exclusive Kreis ihres Publikums zu einem allgemeinen, alle Stände umfassenden Zuschauerraum sich erweiterte? Dem stand zunächst das Privileg der Passionsbrüderschaft entgegen. Aber konnte andererseits das Theater der letzteren, die Volksbühne nicht das neue Schauspiel aufnehmen? Vermochte die Umwandlung der ästhetischen Bildung und des allgemeinen Bewusstseins in den höhern Lebensschichten, nicht auch die Mysterienspieler allmälig und einigermassen zu berühren, ihr Schauspiel zu erheben, es dem neuen Drama, das damals in seiner ersten Entwickelung begriffen war, entgegen zu leiten, zumal das eigentliche mittelalterliche Schauspiel der Passionsbrüder, das *geistliche* Mysterium, ihnen aufzuführen untersagt worden war? Mit Einem Wort, war eine Verschmelzung der Collegien- und der Volksbühne zu einer *Kunstbühne* möglich? Hiervon hing, dünkt uns, für die Entwickelung der französischen Tragödie ungemein viel ab.

Leider stehen uns über die Schicksale des Theaters der Passionsbrüderschaft seit jenem Verbot des Jahres 1548 nur spärliche Nachrichten zu gebot: doch lässt sich auch aus ihnen manches Bedeutende schliessen.

[183] Auch in dem Prolog der *Esbahis* (zwei Jahre später gespielt) polemisirt Grévin noch gegen die *farces moralisées*.

Vor Allem lernen wir die folgenreiche Zähigkeit kennen, mit welcher die Brüderschaft an ihrem Privilegium, dem Monopol des öffentlichen Theaters, festhielt, das zu bekräftigen und zu sichern, nicht minder gegen den geringsten Eingriff zu vertheidigen, sie keine Mühe und Kosten sich verdriessen liess. So erwarb sie zu ihren Gunsten, von den Königen Heinrich II., Franz II. und Karl IX. Patentbriefe, indem der letztere der Korporation das den Besitz ihres Theaters ihr sichernde Amortisationsrecht verlieh [184a]. So ging sie klagend gegen jede Schauspielergesellschaft, die in Paris ein Theater zu errichten versuchte, bei dem ihre Privilegien stets aufrecht haltenden Parlament vor. Diese ältesten wandernden Schauspielertruppen Frankreichs waren aber *Italiener*, was im Hinblick auf das über den Einfluss der italienischen auf die französische Kultur früher Bemerkte, weniger wundern wird. Wir haben oben Seite 90 gesehen, wie bereits 1548 italienische Schauspieler zum Zwecke einer bestimmten Festfeier direct aus Italien berufen wurden [184]. Sie bildeten Gesellschaften, die sich leicht damals aus den vielen über ganz Frankreich zerstreuten abenteuernden Landsleuten ergänzten und verstärkten; unterstützt von den alles Italienische schätzenden höhern Ständen, selbst mit königlichen Patenten versehen, zogen sie durch die Provinzen, indem sie bei Aufführungen vor dem Volke anfangs wohl bloss mit Pantomimen sich halfen [185], bis sie sich der Landessprache vollkommen bemächtigt hatten. In Paris trat zuerst im Jahre 1571 eine solche italienische Truppe (die des Directors Albert Ganasse) auf: sogleich erhoben, wie die Parlamentsregister zeigen, die Passionsbrüder ihre Reclamationen, die auch erfolgreich waren. Dem Patent nach spielten diese Italiener „Tragödien und Komödien"; unter den letztern werden die „Farcen" mit begriffen, wenn

[184a] *Parfait*, l. l. III, p. 230 ff.

[184] Wenn *Florimond de Rémond's* Angabe in seiner Histoire de l'hérésie, livre 8, ch. 3, begründet ist, so wären die geistlichen Komödien der Königin von Navarra († 1549) bereits durch *italienische* Schauspieler an dem Hofe derselben gespielt worden, obschon die Stücke ja französisch geschrieben sind.

[185] Vgl. *Parfait*, l. l. III, p. 237.

nicht zu verstehen sein, die sie nach einem Aktenstück des Generalprokurators damals unter anderm gespielt hätten [186]. Im Jahre 1577 spielte in der Hauptstadt die *gli Gelosi* genannte italienische Gesellschaft, welche vor dem Reichstag zu Blois, wohin sie ausdrücklich aus Venedig von dem Könige berufen worden war, Vorstellungen gegeben hatte. Diese auch von der Confrerie bei dem Parlamente belangt, trotzte aber den Befehlen des letztern, im Vertrauen auf ihr königliches Patent, und setzte, wenn auch nach einiger Unterbrechung, ihr Spiel in dem Hotel Bourbon fort, wohin sie durch die Aufführung ausgelassener Farcen eine ungemeine Menge Zuschauer lockte [187]. Neben den italienischen hatte die Brüderschaft mit der Zeit auch französische Gesellschaften, die sich nach jenen gebildet hatten, zu bekämpfen [188]; im Allgemeinen blieb sie durchaus siegreich, indem das Parlament auf ihre Reclamationen hin sogleich einzuschreiten pflegte. Erst um das Jahr 1588 aber gab die Brüderschaft das Spiel selbst auf, und verpachtete ihr Privilegium und Theater an eine der französischen Truppen [189]. In solcher Weise wurde durch das Privileg der Passionsbrüder, sicher zum Nachtheil des Drama selbst, die selbständige Entwickelung einer modernen Kunstbühne, einer Bühne nämlich, an welcher Schauspieler von Beruf, mimische Künstler wirkten, in dem Centralpunkte der Bildung des Landes, in der Hauptstadt, in welcher fast alle uns bekannten dramatischen Dichter jener Zeit lebten, verzögert. Diese Thatsache ist von nicht geringer Bedeutung.

Indessen hatten die Passionsbrüder auch von andern Seiten, von den weltlichen wie geistlichen Behörden damals manche Anfechtungen zu erfahren: man sieht daraus, dass ihr Theater von diesen, insonderheit den letztern, keineswegs begünstigt ward. Ein Pfarrer von St. Eustache namentlich setzte es beim Parlament durch, dass sie erst nach der Vesper, d. h. nach

[186] S. *Revue rétrosp.* IV, p. 348, und vergl. ibid. p. 351.

[187] S. *Revue rétrosp.* l. l. p. 351 ff. *Journal de Henri III.* (Michaud et Poujoulat, l. l. p. 83 f. u. 87 f.)

[188] *Parfait*, III, p. 236.

[189] *Parfait*, ibid. p. 237.

3 Uhr Nachmittags das Spiel beginnen durften, während auf Reclamation der Brüderschaft, derselben das endlich nur nachgegeben wurde, dass sie wenigstens das Haus früher, zur gewohnten Stunde, *öffnen* durften [190]. Dies hatte aber einen andern Scandal zur Folge. Das Publikum nämlich, sich die Zeit bis zum Anfang des Spiels — es waren über ein paar Stunden — zu vertreiben, vergnügte sich derweil mit Würfelspiel, Essen und Trinken, wobei es denn öfters zu Streitigkeiten und Schlägereien, zu Völlerei und mancherlei Roheiten kam. So hob jetzt dieses Schauspiel an, das einst mit der Messe begonnen hatte! In einer bei Gelegenheit des zweiten Reichstags zu Blois 1588, erschienenen, an den König adressirten Schrift über die öffentlichen Gebrechen, der die obigen Angaben entlehnt sind, wird gelegentlich der Sonntagsentheiligung das Hotel von Burgund als „eine Kloake und ein Haus des Satan" ob jener Unsittlichkeiten bezeichnet, in welcher Beziehung es alle andern öffentlichen Schauspiele, italienischer und französischer Gesellschaften weit übertreffe [191]. Solche Angriffe mögen zugleich mit den andern Anfechtungen wohl die Passionsbrüder zu jener Verpachtung ihres Theaters bewogen haben, die ja noch, wie es scheint, in demselben Jahre erfolgte. Die Art des Publikums, wie sie oben geschildert wird, die Kneipenwirthschaft, welche die Passionsbrüder zulassen mussten, wenn nicht selbst unterhielten, damit diese guten Bürger sogleich nach Tisch ihre Unterhaltung hatten, und nicht an dem Theater vorbeigehend sie anderwärts aufsuchten — dies charakterisirt zur Genüge den ästhetischen Standpunkt jener Bühne. Wir müssen umsomehr davon Kenntniss nehmen, als keine ihrer dramatischen Producte auf uns gekommen, oder wenigstens von Neuem ans Licht gezogen sind; es wäre interessant genug, sie kennen zu lernen und ihnen nachzuforschen, denn wir wissen zum wenigsten aus verschiedenen Urkunden, von welchem *Stoff* diese Stücke

[190] *Rev. rétrosp.* l. l. p. 349 f. Ueber ein Einschreiten des Prevot, dessen Motive aber nicht angegeben, s. weiter unten.

[191] *Parfait*, III, p. 238 Note. Die Schrift führt den Titel *Remonstrances très humbles au Roy de France et de Pologne Henri III du nom.*

waren, welche die Stelle der geistlichen Mysterien jetzt einnehmen mussten. In einem von Parfait [192] mitgetheilten Arrêt des Parlaments vom Jahre 1577 auf ein Gesuch der Brüderschaft ist, wie üblich, das letztere selbst enthalten; und da sagt denn die Brüderschaft: „dass ihnen erlaubt worden wäre, dem Volke gewisse alte Spiele, *Romane und Historien* an den gewohnten Tagen vorzustellen". Ein anderes Arrêt des Parlaments vom Jahre 1557 — und dies frühe Datum ist doppelt wichtig — gibt eine weitere wünschenswerthe Aufklärung; dasselbe bezieht sich nämlich auf die Aufführung eines Stücks *Huon von Bordeaux* durch die Brüderschaft, dessen Inszenesetzung ihr nach eigner Aussage sehr grosse Kosten verursacht hatte. Die Fortsetzung der Aufführung war von dem Prevot inhibirt worden: das Parlament gestattete sie. Der Zusammenhang der Stelle zeigt klar, dass das Stück, wie die grossen Mystères, in eine Reihe von *Journées* zerfiel, die — nach dem früher von uns Bemerkten — selbstverständlich an eben so vielen verschiedenen Fest- und Sonntagen nach einander gespielt wurden [193]. — Schon dies lässt erkennen, dass ein Fortschritt in der dramatischen Komposition nicht zu erwarten wäre. Die Wahl des Stoffs aber für das sogenannte *Profanmysterium*, wie sie sich hier zeigt, welche Wahl durch die der Passionsbühne incarnirte Volksthümlichkeit, und die damals gerade wiedererwachte grosse Popularität der mittelalterlichen Romane [194] leicht getroffen wurde, hätte bei einer Vereinigung der Collegien- und Volksbühne von nicht geringer Bedeutung für die

[192] P. III, p. 234 Note. Die betreffende Stelle lautet: „que — — leur auroit été permis exhiber au peuple certains Jeux anciens, *Romans et Histoires*".

[193] S. das Arrêt in *Rev. rétrosp.* l. l. p. 346. Für die letzte Beobachtung ist am wichtigsten die Stelle: „La dicte cour — — a permis à iceulx suppliants, *parachever le jeu cy devant commencé*" etc.

[194] Wie diese Romane noch in dem letzten Drittheil des XVI. Jahrhunderts fortwährend von Neuem gedruckt wurden, zeigt u. a. eine Notiz bei *Ranke*, französ. Geschichte I, p. 385 Anm. — *Huon von Bordeaux* wurde noch 1586 gedruckt. — *Montaigne* (Essais I, ch. 25) sagt, dass zu seiner Zeit ein Lancelot du Lac, ein Amadis, ein *Huon von Bordeaux* die gewöhnliche Lectüre der Jugend waren.

Entwickelung des ernsten Dramas werden können. Wie aber bei der Umwandlung des geistlichen in das weltliche Mystère der Roman an die Stelle der Legende trat, und ihr in der That entsprach, so würde der biblischen Geschichte, der andern Hauptstoffquelle des geistlichen Mystère, die Nationalgeschichte entsprochen haben. Von einer Behandlung derselben aber auf dem Passionstheater ist uns nichts bekannt (unter den „Histoires" ist sie ohne weiteres keineswegs zu begreifen [195]); von einem anderswo vorgekommenen Versuch werden wir später reden. — Dass das geistliche Schauspiel selbst, unter einer *Verkleidung*, sei es als geistliche Schäferei, sei es als heilige Tragödie, von welchen Gattungen wir *gedruckte* Beispiele haben [196] und zwar von modernen Poeten unter dem Einfluss der neuen Kunstpoesie verfasst, auf der Pariser Volksbühne *fortgespielt* worden sei: dafür fehlen uns wenigstens alle Beweise, und es scheint lediglich eine ganz vage, unbegründete, mir durchaus unwahrscheinliche Vermuthung *Ste Beuve's* die er freilich, so wie die Compendienschreiber die ihn benutzten, kurzer Hand für eine Thatsache ausgegeben [197]. Wahr-

[195] Im Gegentheil scheint in der obigen Aussage der Passionsbrüder der Titel *Histoire* entweder mit dem *Roman* ganz gleichbedeutend, oder im Sinne von „eine Geschichte," Anekdote — in welcher doppelten Bedeutung er sich auch in der mittelalterlichen Dichtung findet — gebraucht zu sein. S. weiter unten, und vgl. Note 39.

[196] Beispiele der *Bergerie spirituelle* finden sich in der *Bibliothèque du théâtre français* I, p. 171 u. 183 insbesondere, dem Titel und Inhalt nach angeführt. In einer (1568 gedruckt) erscheint Gott als „Pan", Christus unter dem Namen Christin, ingleichen Petrus und Andreas als Schäfer; die christliche Kirche ist die Schäferin Christine. In einer andern (von Desmazures) spielen die Wahrheit, die Religion, der Irrthum und die göttliche Vorsehung als Schäfer. Diese beiden sind in Alexandrinern geschrieben. — Von der *Tragédie sainte* werden wir alsbald genauer handeln.

[197] *Ste Beuve*, Tableau p. 274: *Le théâtre de l'hôtel de Bourgogne* subsistait toujours (nach 1548). Echappant aux censures des magistrats et aux anathèmes des érudits les *farces*, les *moralités* et les *sotties*, les *mystères* même *pourvu qu'ils se déguisassent sous le nom profane de bergerie ou d'églogue, y avaient accès et faveur, comme par le passé.* Welches Durcheinander in dieser Mittheilung, als wenn früher („comme par le passé") *Moralités* in dem *Hotel de Bourgogne* gespielt worden wären, und als ob die *Farcen* der Passionsbrüder jemals verboten worden wären!

scheinlicher ist, dass die zwei letzten Klassen der Moralités, zumal die ganz profanen moralischen Spiegelbilder, die häufig auch unter dem Titel „Histoire" erscheinen, jetzt auch auf dem Repertoire der Passionsbrüder eine Stelle fanden. Aber auch diese Stücke, wenn wir nach den veröffentlichten urtheilen dürfen, zeigen, wie schon früher dargelegt, keinen innern dramatischen Fortschritt; ihr Stil ist eben auch der mittelalterlich-epische. — —

Betrachten wir nun dagegen die Hervorbringungen der *tragischen Kunst* der Franzosen seit Jodelle bis auf Garnier und *die* mit des letztern dramatischer Thätigkeit gleichzeitigen, welche von ihm unbeeinflusst an die frühern sich anschliessen, und zwar zunächst in Bezug auf den *Inhalt* — so finden wir einmal mehr oder weniger freie *Uebersetzungen* aus den Alten, hauptsächlich aus dem Seneca, die aber meist mit der Prätension Originale zu sein auftreten, eine Uebersetzung der *Sofonisbe* des Italieners Trissino, eine des *Jephte* des Neulateiners Buchanan: dann *Originale*, deren Stoff theils aus der römischen und griechischen Geschichte, doch vorwiegend aus der ersteren, theils aus der antiken Mythologie entlehnt ist; ferner in geringerer Anzahl auch solche, die alttestamentliche Stoffe behandeln; drittens ein Stück, das aus der Zeitgeschichte, und zwar aus der *türkischen* geschöpft ist; endlich ein paar, deren Gegenstand Anekdoten, oder Novellen, sei es mündlicher oder schriftlicher Tradition, geliefert haben. Im Hinblick auf die Tragödie Corneille's und Racine's ist, wie in die Augen fällt, dieses Repertoire sehr lehrreich. — Noch sei bemerkt, dass verschiedene Stoffe aus der römischen Geschichte schon jetzt selbst zu *wiederholten* Malen ergriffen werden [198].

Fragen wir nun nach der Art und Weise der *Behandlung* des Stoffes, der *tragischen Form*, so ist auch diese eine ver-

[198] So verfasste nach Jodelle eine *Dido* schon um 1560 *Jacques de la Taille*, welche Tragödie aber verloren ging (nach dem Zeugniss seines Bruders, bei *Du Verdier*, p. 625); desgleichen in den siebziger Jahren *le Breton*, der Verfasser eines Adonis — (seine *Dido* blieb auch ungedruckt, s. *Du Verdier*, p. 429), und ein sonst unbekannter Dramatiker Guillaume *de la Grange:* über dessen *Dido* s. *Parfait*, III, p. 380 ff.

schiedene, und zwar ist die Verschiedenheit theilweise an den Stoff geknüpft, entweder durch ihn bedingt, oder der bestimmten Form zu Gefallen ein Stoff von einer bestimmten Art ergriffen; die Wahl des Stoffes ist im Allgemeinen daher damals von nicht geringer Bedeutung. —

Die Tragödien, deren Stoff aus dem Alterthum geschöpft ist, schliessen sich in formeller Beziehung auch an das antike Trauerspiel an; sie bilden vorzugsweise die Klasse der *Tragédies*, der Tragödien κατ' ἐξοχήν; sie treten durchaus in den Vordergrund, sich auch zeitlich unmittelbar an *Jodelle* anreihend. Dass diese in Form wie Inhalt, gleich den Werken Jodelle's, an das Alterthum sich anschliessenden Trauerspiele bei weitem, schon der Anzahl nach, vorwiegen, dessen gibt es, abgesehen von jener Trennung des neuen Schauspiels von dem Volkstheater damals, einer Trennung selbst, die sogleich zum Gegensatz ward, wie wir sahen — noch andere Gründe. Zuerst war es natürlich, dass die junge moderne Tragödie sich nicht alsbald von der Herrschaft ihres Musters, der antiken, emancipiren konnte: es hätte dazu wenigstens eines höchst bedeutenden, schöpferischen Genies bedurft, hatte man doch kein anderes Muster: das Wesen der Tragödie erschien vielmehr noch *identisch* mit der einen Form, in welcher man es kennen gelernt hatte; das ästhetische Bewusstsein war rücksichtlich der Tragödie noch viel zu wenig im Allgemeinen entwickelt, die ästhetische Kritik noch zu weit zurück, um die *Idee* der Tragödie aus den Erscheinungen des Alterthums construiren zu können: wir werden später sehen, wie die berühmteste Poetik jener Zeit, die *Scaliger's* noch am Alleräusserlichsten haftend, dieses für das Wesentliche gibt und so zu den verkehrtesten Resultaten kommt; eine solche Kritik konnte wo sie wirkte, nur auf das Nachtheiligste wirken. Ferner sind die Verfasser jener Trauerspiele grossentheils Lehrer oder Schüler der Collegien; oder sie verdanken ihnen wenigstens ihre Bildung, und stehen mit den humanistischen Gelehrten, den Professoren und lateinischen Dichtern, einem Dorat und Muret, in der innigsten Beziehung; viele dieser Tragiker sind gleich andern modernen Dichtern jener Tage zugleich *lateinische* Poeten. Die Professoren unter den Dramatikern haben

nebenbei eine äussere, pädagogische Veranlassung, die auch bei den dramatisirenden Studenten wirksam gewesen sein kann: nämlich durch dramatische Vorstellungen die Schüler in den Collegien zu bilden. *Montaigne* weist schon in seiner gewohnten scharfsinnigen und geistreichen Weise nach, wie bildend das dramatische Spiel für Jünglinge sein könne, was er selbst an sich erfahren; und empfiehlt es deshalb als Erziehungsmittel[199].

Den grössten Ruf unter diesen Nachfolgern Jodelle's — über welche alle wir jedoch bis auf Garnier nur nach Auszügen und Inhaltsangaben selbständig urtheilen können[200] — hatte, bei den Gelehrten und Poeten seiner Zeit wenigstens[201], der älteste, La Péruse, der früh verstorbene Freund Jodelle's. Seine *Medea* erschien 1556, ein Jahr erst nach seinem Tode. Sie ist keineswegs eine blosse Uebersetzung, obwohl Seneca mannigfach benutzt, an verschiedenen Stellen auch frei übertragen ist. Wichtig ist jedenfalls, dass *Seneca* hier schon als *unmittelbares* Vorbild erscheint: wie denn auch zwei Uebersetzungen des Agamemnon desselben, schnell hinter einander erschienen (in den Jahren 1557 und 1561), das sich steigernde Interesse für den römischen Tragiker bekunden. Besondern Ruhm erwarb noch als Tragiker Jacques Grévin, eines der vielen Wunderkinder jener Tage, ein Schüler Muret's, Freund und Leibarzt Margarethens von Savoyen[202]. In seinem zwanzigsten Jahre schrieb er nach dem Vorgange Muret's, der denselben Stoff behandelt hatte[203], das Trauer-

[199] *Essais*, l. I, ch. 25. Vgl. unsere Note 130.

[200] Hauptsächlich nach *Parfait*, der schon citirten *Bibliothèque du théâtre françois*, und der allerdings sehr unkritischen Compilation *Histoire universelle des théâtres de toutes les Nations*, *Paris 1780* (welche wir nur mit Vorsicht benutzten).

[201] *Pasquier*, Rech. VII, 6, bedauert, dass die Medea nicht den *verdienten* Erfolg gehabt hätte. Péruse allein nennt er neben Garnier nach Jodelle. Auch Ronsard zeichnete ihn besonders aus. Viele andere Dichter sangen sein Lob. S. *Goujet*, Bibl. fr. XII, p. 67.

[202] S. über ihn *Goujet*, l. l. p. 152 ff.

[203] S. Note 130.

spiel *Cäsars Tod*, das im Gefolge eines Lustspiels von ihm, in dem Colleg Beauvais 1560 gespielt ward[204]. Ein anderes Lustspiel von ihm war schon zwei Jahre früher dort aufgeführt worden. Erwähnung verdient noch wegen seiner jugendlichen Fruchtbarkeit JACQUES DE LA TAILLE, der als Student — er war ein Schüler Dorat's — vom 16. Jahre bis zum 20., dem seines Todes (1562), ein halb Dutzend Trauerspiele schrieb, von denen aber nur zwei, *Alexander* und *Darius*, sein Bruder später herausgab. In solchen jugendlichen Bestrebungen bekundet sich allerdings eine grosse Begeisterung für das neue Drama, insonderheit die Tragödie: aber einen Fortschritt in deren Entwickelung konnten dergleichen schülerhafte Versuche nicht herbeiführen, wie sie es zu keiner Zeit gethan haben würden. Denn ein gewisser Grad künstlerischer Vollendung ist durch die Reife der Männlichkeit bedingt. — Alle diese Stücke der Nachfolger Jodelle's schliessen sich, soweit wir urtheilen können, in der Form im Allgemeinen ganz an die Kleopatra an, selbst der Gebrauch des Zehnsilblers neben dem Alexandriner findet sich gewöhnlich noch: in einigen Stücken aber, wie in dem oben erwähnten Darius, ist die Einheit der Zeit und des Orts gar nicht beobachtet.

Viel mannigfaltiger erscheint die Behandlung der *alttestamentlichen Stoffe*. Hier begegnen wir nämlich einmal solchen Stücken, die sich an das mittelalterliche geistliche Schauspiel anschliessend, wie dieses religiöse *Zwecke* verfolgen, wo die Wahl des Stoffs nicht aus ästhetischen, sondern aus theologischen Motiven entsprang, in denen zugleich aber in *formeller* Beziehung auch das Alterthum sich geltend macht: diese Stücke führen gewöhnlich den Titel *Tragédie sainte* oder *sacrée*.

Andere, nicht bloss der Tendenz, sondern auch der Form nach durchaus mittelalterlicher Natur, welche den Titel *Tra-*

[204] Der *César* erschien noch 1560 in Paris im *Théâtre de J. Grévin*, und wurde 1606 zu Rouen wieder gedruckt. Voltaire hat ihn gekannt; ob Shakespeare? Der letzte Akt scheint interessant, indem dort Cäsars Mörder wie Antonius das Volk haranguiren, jene den Dolch, dieser das blutige Gewand ihm zeigen. S. *Bibl. d. th. fr.*, I, p. 149 ff.

gédie schon wegen der beibehaltenen grotesken Mischung des Komischen und Furchtbaren nicht zu usurpiren wagen, werden von ihren Verfassern *Tragi-comédies* genannt, und können selbstverständlich, trotz dieses modernen Titels, hier nicht weiter berücksichtigt werden. Ihr Titel allein interessirt uns, da wir ihn unseres Wissens in der modernen *französischen* Literatur zuerst bei solchen reinen Mystères, die sich der mittelalterlichen Bezeichnung gewissermassen schämen, und eine fashionablere zu haben wünschen, finden. Beispiele sind die *Tragique Comédie* françoise de l'Homme justifié par Foy, 1554 gedruckt, und eine *Tragi-comédie* von de la Croix, welche die Geschichte der drei Männer im feurigen Ofen behandelt, 1561 gedruckt[205]. Hernach dient der Titel, diesem ersten Gebrauch entsprechend und zugleich seinem Ursprung analog[206], überhaupt zur Bezeichnung von Stücken, die in keinem strengen *tragischen* Stil geschrieben sind — weshalb unter *andern* Freiheiten auch die Einmischung des Komischen erlaubt schien — obwohl es im Anfang zugleich stets, und auch späterhin meist solche sind, die einen glücklichen *Ausgang* haben: dies war aber keine *wesentliche* Eigenschaft der Tragi-comédie: und so finden sich auch in Frankreich später nicht selten Tragikomödien mit tragischem Schluss. In Italien begegnen wir dem Titel *Tragicomedia* am Ende des XV. Jahrhunderts schon, bei dem auf das gegen Ferdinand den Katholischen zu Barcelona verübte Attentat verfassten lateinischen Schauspiel Verardi's *Fernandus Servatus:* auf der pyrenäischen Halbinsel um 1500 bei der berühmten *Celestina*, dann bei einer Reihe von Schauspielen des Portugiesen Gil Vicente: in England um 1560 in der *Tragicall Comedie of Appius and Virginia*, in welcher zuerst der Versuch einer pathetischen Diction gemacht ist, zugleich aber eine Menge komischer Szenen, die mit der Haupthandlung freilich nichts zu thun haben, einge-

[205] S. *Bibl. d. th. fr.*, I, p. 142 u. 159.

[206] Bekanntlich schreibt sich der Ursprung des Titels von Plautus' Amphitryo her, welches Stück dieser Komiker im Prologe als *Tragicomedia* bezeichnet, weil Personen der Tragödie, nämlich Götter und Könige in Gesellschaft der komischen Figuren erscheinen. Hier soll diese Verletzung des Stils der *Komödie* jener Titel entschuldigen.

schoben sind. Man sieht hieraus, dass auch in Italien und England wenigstens, die Tragikomödie als eine Spezies der *Tragödie* im Anfange erscheint [207].

Endlich drittens wird der alttestamentliche Stoff im blossen modernen *Kunst*-Interesse behandelt (wie dies ja schon Neulateiner, unter andern Buchanan gethan). Dies sind die *Tragédies*, welche gewöhnlich den Zusatz *prises de la Bible* führen.

Auf diesem Felde also begegnen sich das mittelalterliche und das moderne Drama. Wäre das Verbot der geistlichen Schauspiele für die Passionsbühne nicht erfolgt, so liesse sich denken, dass die Tragödien dieser Art eine allmälige Umgestaltung des mittelalterlichen Volkstheaters im modernen Geiste, hätten anbahnen können. Freilich wäre *eine* Gefahr schwer zu umgehen gewesen, die das geistliche Schauspiel damals überall, wo es noch bestand, bedrohte, und wo nicht seine Vernichtung, doch seine Suspension oft zur Folge hatte [208]: diese Gefahr bestand in der Aufregung der *confessionellen* Leidenschaften, welche theils unwillkürlich durch die verschiedne religiöse Anschauung und Auffassung des Publikums — da dasselbe in Paris speziell zwar weniger, immerhin doch auch aus calvinistischen Elementen bestand — theils aber absichtlich durch propagandistische Zwecke der Verfasser herbeigeführt werden konnte. Schon des berühmten Beza *Opfer Abrahams*, das vor Franz I. doch aufgeführt ward, enthielt Angriffe auf den Katholicismus [209]. Ein anderes Beispiel

[207] S. *Chassang*, Essais dramat. p. 140. — *Schack*, Geschichte der dramatischen Literatur in Spanien, I, p. 156 und 174. — *Collier*, Hist. of Engl. dramatic Poetry, II, p. 369. Ein Seitenstück zu Appius and Virg., und zu derselben Zeit verfasst, der *Cambyses* von Preston, nennt sich *A lamentable Tragedy, mixed full of pleasant mirth.* —

[208] Selbst die mittelalterliche *Komödie* litt zugleich mit den Fastnachtsfreuden unter dem Drucke der Religionskämpfe: so wurde die lustige Wirksamkeit der Conards zu Rouen seit 1562 sowohl von der calvinistischen als ligistischen Seite längere Zeit beeinträchtigt, und von 1588 bis 1595 ganz suspendirt. *Floquet* a. a. O.

[209] So erschien hier Satan als Mönch gekleidet, auf welche Tracht er stolz ist wegen der vielen Uebel, die sie in die Welt bringen werde.

der *Tragédies saintes* von dem wir etwas genauere Kenntniss haben, und das wir hier, diese Spezies zu charakterisiren, näher betrachten wollen, ist auch im Interesse des Calvinismus geschrieben[210], es ist die Trilogie *David combattant, triomphant, fugitif* von dem Protestanten DESMAZURES, 1566 erschienen. Nach seinen Prologen zu urtheilen, mag dies Werk wohl auf einer calvinistischen Privatbühne zur Aufführung gekommen sein. Die Eintheilung des Ganzen in drei Haupttheile ist offenbar im Hinblick auf die antiken Trilogien erfolgt, obwohl der Verfasser selbst die drei durchaus zusammengehörenden Stücke nicht unter diesem *Titel* zusammenfasst[211]. Die einzelnen Stücke sind durch *Chorgesänge* abgetheilt, wie die griechische Tragödie, ohne dass die Bezeichnung *Akt* sich findet. (Als besondere Eigenthümlichkeit ist erwähnenswerth, dass die Chorgesänge mit Noten versehen sind.) Der Vers ist, von den Chören abgesehen, der Alexandriner und der Zehnsilbler. Andererseits schliessen sich die drei Stücke in der Behandlung, ingleichen in der Einrichtung der Bühne, auch wieder an die Mystères an. Durch den Prologredner werden die einzelnen Spieler und Decorationen bezeichnet. Satan spielt keine geringe Rolle, obwohl die Hölle selbst ebensowenig als der Himmel eine besondere Stätte auf der Bühne mehr zu haben scheint, der Himmel überhaupt nicht mehr handelnd vorkommt. Die Handlung geht durchaus auf der Bühne vor sich, nicht ausser der Szene, und es fehlt auch hier nicht daran; der Kampf Davids mit dem Riesen, selbst wie er ihm den Kopf abhaut und denselben davon trägt, wird *vor den Augen* des Zuschauers dargestellt. — Der Calvinismus aber soll besonders in den Chorgesängen, welche die uns vorliegenden Auszüge der Trilogie leider nicht mittheilen[212], herrschen; die Gebrüder *Parfait* aber haben sogar grundsätzlich, laut ihrer Vorrede zum dritten Band der Geschichte des französischen Theaters, über die mit der Tendenz, das Gift der Ketzerei zu

[210] Dagegen ist die oben erwähnte Tragique Comédie *L'Homme justif.* *p. F.* geradezu ein Tendenzstück *gegen* den Calvinismus.

[211] Wenigstens findet er sich nicht bei *Du Verdier*, l. l. p. 803.

[212] *Hist. univ. d. Théâtres*, XIII, 1, p. 81 ff. — *Bibl. d. th. fr.* I, p. 181 ff.

säen, verfassten Stücken, namentlich, wie sie sagen, über die Desmazures' und Beza's *gar keine* Mittheilung machen wollen.

Während in diesen heiligen Tragödien also ein religiöser Zweck (obwohl kein einfach erbaulicher) verfolgt, und schon eben deshalb wohl die herkömmliche alterthümliche Form des geistlichen Schauspiels einigermassen respectirt wird: wählte mit glücklichem Griff zuerst unter den französischen Dramatikern JEAN DE LA TAILLE, ein älterer Bruder des früher genannten, im *dramatischen* Interesse allein, einen alttestamentlichen Stoff für die moderne, nach dem Vorbild des Alterthums verfasste Tragödie: so schrieb er 1568 seinen *Wüthenden Saul*[213], dem 1571 *die Gabeoniter oder die Hungersnoth* folgte, beides fünfaktige Tragödien. Schon die Athalie Racine's zeigt, wie wohl sich solche Stoffe für die den Alten entlehnte Form der Tragödie eignen: der wichtigste Grund ist, dass sie bei einfacher innerer Grösse, die wenigstens vielen eigenthümlich ist, durch den religiösen Heiligenschein, mit welchem sie für die Phantasie des Zuschauers umkleidet waren, einen gewissen *idealen* Charakter schon mitbrachten; sie auch hatten also eine religiöse Weihe wie die Stoffe der griechischen Tragödie, welche letzteren freilich zugleich nationalen Ursprungs waren: jener ideale Charakter machte sie für die Form des Idealismus homogen. Deshalb war die von Jean de la Taille eingeschlagene Bahn eine richtige, obwohl er selbst darauf von dem Ziele noch sehr weit entfernt blieb. Dennoch scheint der Saul ein in mancher Beziehung originelles Stück zu sein: unter anderm findet sich z. B. eine Beschwörungsszene darin, in welcher durch die Künste einer Zauberin der Schatten Samuels erscheint, um Saul seinen Untergang und die Nachfolge Davids zu verkündigen. Die zweite Tragödie ist in der Hauptsache der Troas des Seneca nachgebildet. —

Dem GABRIEL BOUNIN rechnen es die älteren französischen Literarhistoriker auch zum Verdienst an, in *stofflicher* Bezie-

[213] Saül le Furieux, *Tragédie prise de la Bible, faite selon l'art et à la mode des vieux poëtes tragiques.* — S. über dieses und das andre Stück *Hist. univ. d. Théâtres* XII, 2, p. 132—148; *Bibl. d. th. fr.* I, p. 163 f.

hung eine neue Bahn eingeschlagen zu haben, freilich eine von ganz entgegengesetzter Richtung, als die, welche Jean de la Taille der französischen Tragödie eröffnete. Bounin liess nämlich zuerst die *Türken* auf dem antiken Kothurn einherschreiten. Wie er dazu kam, ist nicht uninteressant mitzutheilen. — Soliman II., der Eroberer Belgrads und Rhodus, der Sieger bei Mohats, erfüllte damals ganz Europa mit seinem Namen; an diese der ganzen Christenheit schreckliche Persönlichkeit, die aber durch Heldenmuth Achtung auch dem Feinde abgewann, knüpfte sich in Frankreich noch ein besonderes Interesse: Soliman war der Verbündete desselben gegen das Haus der Habsburger; so musste denn gerade in Frankreich bei Hof und in den höhern Gesellschaftskreisen das furchtbare und in seinen Folgen wichtige Ereigniss, dass der alternde Sultan den eignen Sohn und Thronfolger Mustapha im Jahr 1553, in Folge der Intriguen der aus einer Sklavin zur Sultanin erhobenen Roxolane, hinrichten liess, eine grosse Sensation machen [214]. Bounin behandelte nun diesen Stoff, und zwar in der Form der *antiken Tragödie*, wie sie von Jodelle adoptirt war, in seinem Trauerspiele *La Soltane*, welches 1560, also noch bei Lebzeiten Solimans, und trotz der Bundesgenossenschaft sonderbarerweise, vor Katharina von Medici zur Aufführung kam, und ein Jahr später in Paris gedruckt erschien. In geschichtlicher Beziehung möchte es schon stofflich nicht ohne Interesse sein, weil es *spätestens* sieben Jahre nach dem Ereignisse selbst geschrieben ist [215]. Jedenfalls wird es zur Kenntniss der damals in Frankreich herrschenden Anschauung in Betreff der Türken, beitragen. Rücksichtlich der Behandlung ist doch die Eigenthümlichkeit hervorzuheben — welche zu bemerken, die uns vorliegenden sparsamen Mittheilungen vergönnten — dass die Hinrichtung Mustapha's auf

[214] S. über das Ereigniss selbst *Ranke*, Fürsten und Völker von Süd-Europa I, p. 33 ff.

[215] *Parfait*, III, 326 note, glaubt nach La Croix du Maine, dass das Stück schon *1554* bekannt gewesen wäre. — S. über Bounin selbst *Goujet*, Bibl. fr. XIII.

dem Theater selbst vor sich geht[216]. Was aber Bounin an diesem Stoffe in ästhetischer Rücksicht anziehen mochte, war wohl das Furchtbare, das man damals im Hinblick auf den mustergültigen Seneca und nach der Ansicht von Aesthetikern wie C. J. Scaliger gewöhnlich als das wesentlichste Moment des Pathetischen betrachtete: und eben darin finde ich auch den Hauptgrund, warum man später noch solche orientalisch-islamitischen Stoffe, um mich dieser allgemeinen Bezeichnung zu bedienen, ergriff, die allerdings sich auch durch ihre Fremdartigkeit empfahlen.

Die *vierte* Klasse der tragischen Stoffe, die wir oben erwähnten, bietet, so wenig Beispiele auch davon sich finden, und so wenig wir leider von denselben wissen, manche interessante Beziehung. Zwei Stücke gehören nur hierher aus dieser Epoche: das eine unter dem Titel *Tragédie*, das andere unter dem *Tragi-comédie* erschienen. Das erste ist die *Philanire* von CLAUDE ROUILLET, Professor am Colleg von Burgund: er schrieb dieses Stück zuerst lateinisch, dann übersetzte er es selbst ins Französische, und in dieser Gestalt erschien es im Druck 1563 zu Paris. Ueber die Form des Stücks können wir nur aus dem Titel einen Schluss ziehen, da wir ausser ein paar von *Parfait* citirten Versen nur eine einer spätern Ausgabe (vom Jahre 1577) vorausgeschickte Inhaltsangabe haben[217]. Der Titel lautet nämlich *Tragédie en vers libres et avec des choeurs*. Der letzte Zusatz zeigt wohl, zumal im Hinblick auf die ursprüngliche *lateinische* Behandlung, dass das Stück im *antiken* Stile geschrieben — merkwürdig im Anbetracht der Wahl des modernen Stoffes. Der Vers ist der Zehnsilbler. Die Inhaltsangabe aber lautet wörtlich: „Vor einigen Jahren (!)[218] erlangte eine Dame aus Piemont von dem

[216] Die Personen des Stücks sind nach *Du Verdier*, l. i. p. 429, Rose (Roxolane), Sirene (?), Rustan (der Grosswesir Rusthen), *Le Choeur*, Soltan (Soliman II), Mustapha, Le Herand, Le Sophe (der persische Herrscher, mit welchem in dem Stück wie in der Geschichte Mustapha des Complots angeklagt wird), Les Eunuches. —

[217] S. *Parfait*, III. p. 342. — Bibl. d. th. fr. I. p. 174.

[218] *Quelques années se sont passées depuis qu'une Dame de Piedmont etc.*

Prevot des Ortes, dass ihr Mann, damals im Gefängniss wegen irgend einer Erpressung (concussion), und schon bereit das Todesurtheil zu empfangen, ihr zurückgegeben würde, gegen eine Nacht, welche sie dem Prevot schenken würde. Nachdem dies geschehen, ist ihr Mann den folgenden Tag ihr zurückgegeben worden, aber schon hingerichtet. Sie über die doppelte Kränkung in Thränen aufgelöst, sucht Hülfe bei dem Gouverneur, der um ihre Ehre zu erhalten (garantir), den genannten Prevot sie zu heirathen nöthigt, und ihn hernach enthaupten lässt". — Man sieht, es ist derselbe Stoff, den Shakespeare in seiner Komödie *Measure for measure* behandelt hat. Rouillet's Quelle ist aber nicht Giraldi (welcher bekanntlich indirect die Quelle Shakespeare's), da dessen Hecatommiti erst 1565 herauskamen. In der Philanire erscheint vielmehr *zuerst* diese, nach *Dunlop* [219], in Frankreich schon im XV. Jahrhundert verbreitete Geschichte poetisch bearbeitet. Henri Etienne erzählt dieselbe auch in seiner Apologie des Herodot, die 1569 (also sechs Jahre nach dem Druck der Philanire) erschien, indem er auch, gleich Rouillet, und abweichend von Giraldi, die Gemalin statt der Schwester die Ehre opfern lässt. — Das andere Stück, die Tragikomödie Le Jars' *Lucelle*[220] behandelt auch einen Stoff, der auf italienische Novellistik hinweist, und wir möchten glauben, dass ihr wenigstens in der That eine *italienische* Novelle zu Grunde liegt. Der Inhalt ist folgender. Lucelle, die Tochter eines reichen italienischen Banquiers, vermählt sich heimlich mit einem Buchhalter ihres Vaters. Letzterer entdeckt das Verhältniss und nöthigt beide, sich in einen Giftbecher zu theilen. Einen Augenblick darauf trifft ein Kurier mit der Nachricht ein, dass der vermeintliche Buchhalter ein Prinz von Polen. Nun ist der Vater in Verzweiflung. Ein glücklicher Zufall aber wendet Alles zum Heil: denn der Apotheker hat sich vergriffen, und statt Gift einen Schlaftrunk gegeben. — Dies ist allerdings eine Tragikomödie in optima forma. — Interessant ist, dass sie in *Prosa* geschrie-

[219] S. *Dunlop's* Geschichte der Prosadichtungen, übersetzt von *Liebrecht*, p. 279 u. 493.

[220] S. *Parfait*, III, p. 377 ff.

ben, und der Verfasser dafür auch seine Gründe in der Vorrede aufführt. Das Stück erschien 1576, und ist also eines der ersten Beispiele eines französischen Originaldramas in ungebundener Rede; die älteste französische Uebersetzung der Sofonisbe Trissin's, die von St. Gelais (1559 gedruckt) war allerdings auch schon in Prosa geschrieben, ingleichen ein Lustspiel Jean de la Taille's: La Rivey's berühmte, in Prosa verfasste Komödien aber erschienen erst drei Jahre nach der Lucelle. Dass dieses Stück eines besonderen Beifalls sich erfreute, geht daraus schon hervor, dass ein späterer Tragiker *Jacques du Hamel* dasselbe in Verse umschrieb, in welcher Gestalt es in den ersten Jahren des XVII. Jahrhunderts wieder erschien[221]. Dieses Factum zeigt zugleich, wie wenig die Neuerung der prosaischen Darstellung im Drama, welche nach dem Vorgang der italienischen Komiker erfolgte, in Frankreich sich Bahn brach. —

Aufgeführt wurden diese ersten dramatischen Hervorbringungen der modernen französischen Dichtung, wie schon bemerkt, theils in den *Collegien* (natürlich in den Provinzen sowohl als in Paris), theils bei *Hofe;* erst in späterer Zeit, nachdem sich, wie wir sahen, französische Schauspielertruppen gebildet, auch von diesen, zunächst jedoch dann ausserhalb der Hauptstadt. Manche Stücke wurden selbst *im Hinblick* auf die Aufführung geschrieben, so um ein Universitäts- oder Hoffest zu verherrlichen, oder sogar, wie wir bemerkten, zu einem pädagogischen Endzweck: wie denn für die den Collegien Angehörigen und die Hofpoeten die Aufführung wenig Schwierigkeit machte; andere Dramatiker aber mussten an den guten Willen der Collegienvorstände sich mit ihren Bitten deshalb wenden[222]: solche nahmen dann mehr auf den Druck als auf

[221] *Bibl. d. th. fr.* I, p. 280.

[222] So übersandte *le Breton*, Herr von La Fons, seine Tragödie *Adonis* an den Vorstand des Collegs Boncour mit einem Sonnet, in welchem er sagt:

„Maintenant à Boncour mon Adonis j'envoie
Afin que sur la scène on l'écoute, on le voie".

Ste Beuve, Tabl. p. 275. — Uebrigens wurde dies Stück auch bei Hof vor Karl IX. aufgeführt, dessen besondern Beifall es fand. S. *Parfait*, III, p. 387 f.

die Aufführung Bedacht, zumal unter diesen Verhältnissen die einzelnen Stücke nicht viele Aufführungen erleben konnten. So machte sich der Mangel eines Nationaltheaters auch hierin nachtheilig geltend. — Man kann nicht sagen, dass das Repertoire jener beiden Bühnen ein verschiedenes gewesen wäre: dieselben Stücke sehen wir in den Collegien wie bei Hofe aufgeführt. Auch wohnte der Hof öfters der Aufführung in den Collegien selbst bei; doch scheint es, dass während in diesen das in Form wie Inhalt an das Alterthum sich anschliessende Trauerspiel seine natürliche Stütze hatte, die Tragikomödien, die Trauerspiele von weniger strengem Stil bei Hofe vorzugsweise einen günstigen Boden fanden. Schon die Mannigfaltigkeit der ästhetischen Unterhaltung, die man dort anstrebte, bewirkte dies: so führte man da allegorisch-mythologische Festspiele (deren wir schon in Jodelle's Leben erwähnten), Ballette, Pastoralen auf, zumal die letztern waren als Gelegenheitsgedichte sehr beliebt[223]: auch bei den Turnieren, die zur Entfaltung von Pracht, vorzugsweise Gelegenheit gaben, wurden Charaktere vorgestellt, und Verse declamirt. *Castelnau* erzählt in seinen Memoiren von einem im Jahre 1564 in Fontainebleau aufgeführten Turnier, das einen Kampf von zwölf Griechen und ebensoviel Trojanern darstellte, „welche", wie er sagt, „lange Zeit einen grossen Streit um die Liebe und über die Schönheit einer Dame hatten"; dieser sollte durch das Turnier ausgefochten werden. Die *Cartels* und mehrere schöne Gedichte mit den Namen und kriegerischen Thaten der kämpfenden Griechen und Trojaner (welche zugleich die auf den Schildern gemalten Devisen erklärten) wurden vor Beginn des

[223] Wir haben sehr viele solcher *Pastorales* oder *Eglogues* — Schäferdialoge, resp. auch Monologe, möchte man sie im Gegensatz zu den eigentlichen Schäfer*dramen* nennen — aus jener Zeit; beinahe alle bedeutenderen Dichter, Ronsard voran, haben dergleichen geschrieben, indessen waren viele nicht zur Aufführung, sondern nur zur Lectüre bestimmt. — Rücksichtlich der Ballette sei als Beispiel auf die bei Gelegenheit der Bayonner Conferenz 1565 stattgefundenen hingewiesen, welche den Glanzpunkt der Feste dort bildeten. S. darüber die Mittheilung der Memoiren der *Margarethe von Valois* (Gemalin Heinrichs IV.) in der Sammlung von Michaud u. Poujoulat, Tome X, p. 403.

Kampfspiels recitirt und den Damen überreicht. Castelnau selbst stritt unter dem Namen eines Ritters *Glaucus* mit[224]. Von solchen Poesien haben wir unter andern ein Beispiel in den Werken Du Bellay's[225a]: er schrieb die Verse zu dem Turnier der *abenteuernden Ritter*, welches unter den vielen zur Feier der Vermählung Elisabeths, der Tochter Heinrichs II., mit Philipp von Spanien veranstalteten Festlichkeiten zu Paris 1559 statt hatte. — Castelnau aber fügt seiner obigen Mittheilung hinzu, dass er ausser bei andern Turnieren und gesellschaftlichen Vergnügungen, zu Fontainebleau auch in einer *Tragikomödie* mitwirkte, welche die Königin Mutter zum Namensfest des Königs spielen liess, die schönste und bestdargestellte, die man sich denken könnte. Bei dieser Aufführung *spielten* der spätere König Heinrich III., seine Schwester Margaretha, nachher Gemalin Heinrichs IV., der Prinz von Condé, Heinrich von Guise, die Herzoginnen von Nevers und Uzès u. s. w.[225] Nach der Aufführung, erzählt Castelnau weiter, war ich dazu erkoren, in dem grossen Saale vor dem König die Frucht zu recitiren[226], welche man von den Tragödien ziehen kann, in denen die Handlungen dargestellt sind der Kaiser, Könige, Prinzen, Schäfer und aller Arten Leute, welche auf der Erde leben, dem gemeinsamen Theater der Welt, wo die Menschen

[224] *Mémoires*, liv. 5, ch. 6.

[225a] *Oeuvres*, ed. l. fol. 519 ff.

[225] Solche theatralischen Unterhaltungen, an denen die königliche Familie selbst thätig theilnahm, fanden schon zu Franz' I. Zeit statt; s. u. a. einen Brief des englischen Gesandten am französischen Hofe, vom 26. Febr. 1542, den aus dem State Paper Office *Collier* (Hist. of Engl. dram. poet y I, p. 67 Anm.) auszugsweise mittheilt: „The Cardinall of Turnon is restored again to the Kinges favour by the meanes of Madame d'Estampes and the Quene of Navarra, who lately went to visite him two myle from hence at his lodging, and played a *farce* before him: the players wherin were the Kinges daughter, Madame d'Estampes, Mad. de Nevers, Mad. Montpensier et Mad. Belley". Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das aufgeführte Stück die von der Königin von Navarra verfasste *Farce de Trop, Prou, Peu, Moins* gewesen ist — ein allegorisch-satirisches Hofstück, eine *Hofsottie* möchte man kurz sagen, die wegen der vielen persönlichen Beziehungen heutzutage grossentheils ein Räthsel ist.

[226] So drückt sich *Castelnau* wörtlich aus, wahrscheinlich war es ein *Gedicht* dieses Inhalts, das er vortrug.

die Schauspieler, und das Schicksal sehr häufig Herrin der Bühne und des Lebens ist; denn mancher spielt heute die Rolle eines grossen Fürsten, morgen die eines Narren, ebensowohl auf dem grossen als auf dem kleinen Theater". Man fasste also schon die sittliche Bedeutung des Theaters, selbst in diesem üppigen Hofkreise ins Auge; die Charakteristik aber, die Castelnau hier von der Tragödie gibt, passt für jene Zeit in Frankreich nur auf die Tragikomödie, die im Gegensatz zur Exclusivität des eigentlichen Trauerspiels *alle Arten Leute* zuliess: auch hieraus sieht man aber wieder, wie jene als eine Art der Tragödie, nicht etwa der Komödie, betrachtet wurde.

GARNIER.

—

GARNIER'S, des bedeutendsten französischen Tragikers im *sechzehnten* Jahrhundert Werke erscheinen wesentlich als ein Resultat der vorausgehenden Entwickelung des Trauerspiels, diese spiegelt sich in ihnen ab: die genauere Betrachtung der Tragödie Garnier's muss daher auch über den ganzen inneren Entwickelungsgang des französischen Trauerspiels seit Jodelle ein helleres Licht verbreiten. Garnier war nichts weniger als ein Originalgenie, obwohl ihm damit weder Eigenthümlichkeit, noch Genialität abgesprochen werden soll; aber er folgte den vor ihm eingeschlagenen Bahnen; er setzte sich keine andern Ziele als seine Vorgänger, dagegen war er sich ihrer besser bewusst. Um so mehr sind seine Werke Repräsentanten ihrer Epoche. Die geschichtliche Bedeutung dieses Dichters, seine ästhetische weit überragend, ist keine geringe, sowohl für die ihm vorausgehende als für seine Folgezeit. Dazu kommt: wir besitzen von ihm eine *grössere Anzahl* von Tragödien, Originalwerke und Uebersetzungen; letztere vergönnen uns in seine poetische Werkstätte einen vollen Blick zu werfen, der lehrreich genug ist; wichtiger noch ist der Umstand, dass jene drei verschiedenen Hauptrichtungen, welche das französische Trauerspiel in der Wahl des Stoffs, nicht ohne *formell* bedeutsam davon berührt zu werden, eingeschlagen hatte, sich bei ihm vertreten finden: neben den Original-Tragödien aus der römischen Geschichte,

hat Garnier auch eine alttestamentlichen Stoffs, und eine *Tragikomödie* geschrieben.

Robert Garnier wurde 1534 zu la Ferfé-Bernard, einer Stadt Maine's, geboren. Auf den Wunsch seiner Eltern widmete er sich der Jurisprudenz, und studirte dieselbe zu Toulouse. Indessen entwickelte das Studium der Alten seine *poetischen* Anlagen: eben zu Toulouse, wo er längere Zeit sich aufgehalten zu haben scheint, gewann er den Preis in den berühmten Blumenspielen: ihm, wie einst dem Ronsard, war dies das erste Zeichen der Anerkennung seines dichterischen Genius. 1565 gab er zu Toulouse unter dem Titel *Liebesklagen* (Plaintes amoureuses) zuerst eine Sammlung von *lyrischen* Gedichten im Druck heraus, denen auch zwei Eclogen angeschlossen sind, von welchen eine bei dem feierlichen Empfange Karls IX. zu Toulouse, auf dessen Durchreise nach Bayonne im Frühling desselben Jahrs, gesprochen war. Zwei Jahre später veröffentlichte Garnier zu Paris eine Hymne auf die Monarchie. Erst 1568, also in seinem vier und dreissigsten Lebensjahre, trat unser Dichter mit einer *Tragödie*, der *Porcie*, auf, deren Gegenstand zunächst das unglückliche Loos der Gemalin des Marcus Brutus und Tochter des Cato von Utica, Porcia bildet. Dieses Stück, das damals gedruckt ward — von einer Aufführung ist uns nichts bekannt — verschaffte dem Dichter sogleich einen grossen Ruf, den die folgenden Stücke, insonderheit die *Cornélie*, ein vollkommenes Seitenstück der Porcia, das Unglück der Gemalin des grossen Pompejus und Tochter des Metellus Scipio behandelnd, befestigten und erhöhten. Die Reihenfolge der Trauerspiele Garnier's nach der Porcia ist: Hippolyte 1573, Cornélie 1574, Marc-Antoine 1578, La Troade 1579, Antigone 1580, Bradamante 1582, Les Juives 1583[227]. Garnier's äusseres Leben war nicht ereignissreich:

[227] Diese Daten sind nach der gewöhnlichen Annahme, wie sie unter andern auch *Nicéron* gibt, nach welchem die einzelnen Stücke in den bezeichneten Jahren in *Paris* erschienen sind. *Brunet* (Manuel du libr. II. p. 365) sagt hingegen, dass die acht Stücke zuerst einzeln *von 1568 bis* **1580** erschienen wären, ohne dass er indessen das Jahr und den Ort des Drucks der *einzelnen* Stücke während dieses Zeitraums namhaft macht. Die erste *Gesammtausgabe* erschien nach ihm 1580 bei *Mamert Patisson* in Paris

nachdem er eine Zeitlang Parlamentsadvokat in Paris gewesen, wurde er bei dem Landgericht in Mans zuerst als Rath, dann als Criminalleutenant angestellt. Bedeutendere Aemter in der Umgebung des Königs, die ihm sowohl von Karl IX. als Heinrich III. angeboten wurden, schlug er aus, doch nahm er von dem letztern die Stelle eines Staatsraths an. Er starb zu Mans 1590. —

Der Ruhm Garnier's zu seiner Zeit war ein sehr bedeutender; dies zeigen die hohen Lobsprüche, welche die ersten der Zeitgenossen, nicht bloss unter den Dichtern, sondern auch unter den Gelehrten, ihm zollten: selbst wenn man die Freigebigkeit, mit welcher die Schriftsteller damals, wie zu andern Zeiten, sich gegenseitig mit Lob bedachten, und die Nationaleitelkeit in Anschlag bringt. Ronsard, Belleau, Baïf, Jamyn feierten Garnier wie ein Dorat, ein Robert Etienne (Sohn des berühmten), ein Pasquier, ein de Thou: ihnen allen galt er als der erste französische Tragiker, der kaum übertroffen werden könne: ja mehrere, und unter diesen Ronsard und Dorat, gingen in ihrem Lobe so weit, Garnier über die antiken Tragiker zu erheben; Jamyn meint, der Wettstreit zwischen Athen und Rom um die tragische Palme sei nunmehr beendigt, denn Garnier, beide überwindend, habe dieselbe davon getragen. Ein für das ästhetische Urtheil jener Zeit sehr charakteristischer Ausspruch[228]! Einzelne der Werke Garnier's wurden auch ins Englische übersetzt, wie gerade das schwächste von allen, die Cornelia, welche von Thomas Kyd, dem seiner Zeit berühmten Verfasser der spanischen Tragödie, übertragen wurde, und

Diese Ausgabe enthielt aber nicht, wie Brunet bemerkt, die *Bradamante*, noch auch die *Jüdinnen*. Die zweite Gesammtausgabe, 1582 bei demselben Verleger erschienen, enthielt alle Stücke, die *Jüdinnen* allein ausgenommen. Erst die dritte Gesammtausgabe, 1585 auch bei Patisson erschienen, enthält *alle* acht Stücke ohne Ausnahme. Hiernach möchte es doch scheinen, dass Brunet's obige Angabe irrig. — Ausserdem zählt Brunet noch 28 Gesammtausgaben bis zum Jahre 1619 auf, von denen den achtziger Jahren noch eine, neun den neunziger Jahren angehören.

[228] Die in *Versen* verfassten Lobsprüche, zu welchen die der drei letztgenannten gehören, sind den einzelnen Stücken Garnier's in den Gesammtausgaben vorausgedruckt.

so sehr gefiel, dass die Uebersetzung ein Jahr nach ihrem Erscheinen schon eine zweite Auflage erlebte[220]. Welch grosses Publikum Garnier aber in seinem Vaterlande fand, hat uns schon die Menge der Ausgaben seiner Werke, deren wir bereits gedachten, bewiesen. — Ein Schriftsteller von solchem Ruf hat durch diesen allein schon eine *geschichtliche* Bedeutung, wenn auch seine einst gefeierten Werke vor dem Richterstuhl einer geläuterten Kritik keine Gnade finden.

Garnier unterscheidet sich von der grossen Mehrzahl seiner Vorgänger darin, dass er erst in der vollen Reife des Mannesalters der dramatischen Poesie sich zuwandte, und dass keinerlei äussere Motive — was bei den Professoren und Studirenden der Collegien wie den Hofdichtern öfters der Fall war — ihn zur Abfassung seiner Trauerspiele bestimmten. Er folgte nur dem Drange seines Genius: einzelne durch alle seine Werke zerstreute Stellen, sowie seine beiden letzten die andern weit überragenden Stücke zeigen, dass es ihm, wenn auch an Erfindung, doch nicht an einer Kraft poetischen Gefühls gefehlt, von der sich bedeutendere Leistungen hätten erwarten lassen. Der nachtheiligen Einflüsse, welche die poetische Entwickelung dieses Dramatikers erfuhr, und die mehr oder weniger auch seine Vorgänger wie Zeitgenossen, also die französische Tragödie damals überhaupt trafen, waren hauptsächlich drei: einmal der Druck der traurigsten Zeitverhältnisse, dann der Mangel einer nationalen Kunstbühne, drittens die verkehrten Kunsttheorien, namentlich in Betreff des Wesens der Tragödie. Die beiden ersten Nachtheile machten sich zu Garnier's Zeit in noch höherem Grade als früher, geltend. Als Garnier mit seinem ersten Stück 1568 auftrat, hatten schon zwei Religionskriege Frankreich verwüstet. Während seiner ganzen weitern dramatischen Laufbahn bis zum Jahr 1583 dauerte mit geringen Unterbrechungen der Bürgerkrieg fort,

[220] 1594 kam diese Uebersetzung zuerst heraus. — Die berühmte Gräfin von Pembroke übersetzte den Antonius Garnier's 1590, welche Uebertragung nach *Brunet* (l. l.) 1592 erschien, und auch, drei Jahre später, eine neue Auflage erlebte. Vgl. auch *Collier*, (der namentlich über Kyd's Uebersetzung sehr günstig urtheilt) History of English dramatic Poetry III, pag. 212 und 255 f.

der seit der Bluthochzeit eine immer schrecklichere Gestalt und immer grössere Dimensionen annahm. Das materielle Verderben, das dieser Krieg in seinem Gefolge führte, war noch gering in Vergleich zu dem sittlichen. Je verschiedener mit der Zeit die Interessen wurden, die sich gegenseitig das Feld streitig machten, je unreiner die Triebfedern, je mehr die Mittel gleichgültig, wenn sie nur zum Ziele führten: in demselben Massstabe wuchs die allgemeine Entsittlichung. Die Zeitgenossen, die uns Denkwürdigkeiten hinterlassen haben, angesehene Männer sowohl der einen, als der andern Religionsparthei, können dies nicht genug beklagen[230]. Nicht bloss die grössten Verbrechen wurden ungestraft begangen, da der Arm der Gerechtigkeit erlahmt war, sondern, was schlimmer war, die Begriffe des Guten und des Rechts selbst waren durch die Einseitigkeit egoistischer Partheiinteressen in der Nation verdunkelt. Ich habe schon früher bemerkt, wie nachtheilig solche sittliche Zustände für das Gedeihen der Tragödie sind. Dazu aber kam, dass seit dem Ausbruch des Bürgerkriegs in steigendem Fortschritt täglich mehr das ganze Nationalinteresse der Politik und in ihrem Verein der Religion sich zuwandte. Wer mochte und konnte den Künsten des Friedens mehr als eine vorübergehende Aufmerksamkeit schenken, zu einer Zeit, wo jeder Einzelne in seinen heiligsten Gütern nicht minder als in seinem materiellsten Besitze sich bedroht sah? —

Garnier zeigt darin eine Eigenthümlichkeit, wie er einen solchen nachtheiligen Einfluss der Zeitverhältnisse zu überwinden strebt. Indem er nämlich nach dem Beispiel seiner Vorgänger, insbesondere auch Jodelle's selbst, den Stoff seiner ersten Tragödie aus der römischen Geschichte schöpft, ergreift er doch speziell einen solchen Gegenstand, der eine unmittelbare Beziehung zu seiner, des Dichters, Gegenwart bietet, indem er in dem Leiden der *Porcia* das Elend des von Bürgerkriegen zerrissenen Roms schildert. So unglücklich die Wahl des Stoffs auch in *dramatischer* Beziehung war, da das

[230] So *Castelnau* (insbesondere liv. 5, ch. 1) und *de la Noue* (ch. 30) in ihren Memoiren.

blosse Leiden eines Weibes, welches in Folge des inneren Kriegs den Gemal wie den Vater verliert, und sich deshalb selbst zuletzt tödtet, an und für sich ganz unpathetisch, und da die Heldin nirgends handelnd auftritt, vollkommen undramatisch ist — so wusste das Stück doch durch die theils unwillkürlichen, theils beabsichtigten Beziehungen zur Gegenwart die Zeitgenossen sehr anzuziehen, so dass Garnier wenigstens die schnelle Entwickelung und Ausdehnung seines Rufes jenen Beziehungen grade verdankt. Schon der ursprüngliche Titel der Tragödie kündigte des Dichters Absicht an: *Porcie, tragédie françoise avec des choeurs, représentant les guerres civiles de Rome, propre pour y voir dépeintes les calamités de ce temps.* Die Furie Megäre selbst eröffnet das Stück mit einem Monolog, in welchem sie ihre Schwestern beschwört, den Verbrechern in der Unterwelt, einem Pelops, Sisyphus etc. einen Tag Ruhe zu gönnen, um auf der Oberwelt den Bürgerkrieg mit neuer Wuth zu entzünden, und so das Reich des Pluto rascher zu bevölkern. Rom könne nur Rom überwinden; mit demselben Eisen, mit demselben Muth solle das Volk des Mars in gleicher Wuth sich bekämpfen. So müsse die Ernte Pluto's eine reichliche sein. Im zweiten Akt besingt der Chor das Glück des Friedens. „Glücklich wer mit einer bäurischen Pflugschar, fern von des Bürgerkriegs Wuth, hinter seinen Stieren bebaut die väterliche Markung:" so beginnt das Lied, das mit einer Apostrophe an den Frieden selbst endet. „Umgürte, heisst es da unter anderm, mit einem Gordischen Knoten unser Romulisches Volk, und verjage seinen verdammten Hass weithin über die Scythen!" — Bedeutungsvoll ist, wie Porcia selbst in dem Stücke den Mord Cäsars beklagt, da an seiner Statt jetzt *drei* herrschten; und erlägen diese, so fürchte sie, dass eine noch grössere Anzahl sich der Gewalt bemächtigte: es sei eine wahre Hydra, je mehr Häupter man niederschlage, um so mehr wüchsen hervor. Und dies war allerdings damals auch Frankreichs Schicksal, dass im Laufe des Bürgerkriegs immermehr Prätendenten der Regierung, zuletzt des Thrones selbst auftraten. — Ein Philosoph, der in dem Stück, wie in der Octavia des Seneca, einen Monolog über das Unglück des Zeitalters hält, erachtet den Ehrgeiz unter die

gefährlichsten und gewöhnlichsten Leidenschaften, die die Zeit beherrschten. „Das Recht, fügt er dann hinzu, wird verletzt; und man behauptet, man dürfe nicht, wenn man herrschen wolle, um das Recht sich kümmern". Derselbe Philosoph malt dem Octavius in lebhaften Farben das Verderben der Bürgerkriege, indem er den Imperator zur Milde beschwört: denn wie könnten sie jemals enden, wenn Sieger wie Besiegter den Frieden verschmähten? — Solcher auf die Zeitverhältnisse des Dichters bezüglichen Stellen finden sich viele, zumal in der Porcia, dann, obwohl in geringerer Zahl, in ihrem Pendant der Cornelia, und in dem Marcus Antonius zerstreut; in diesem letzteren Stücke wird insbesondere die Bedeutung des monarchischen Prinzips, für welches die Alleinherrschaft im Himmel als massgebendes Beispiel in Anspruch genommen wird, einem Duum- und Triumvirat gegenüber geltend gemacht[231]. — Auch in dem letzten Originalstück Garniers, seinen *Jüdinnen*, fehlt es nicht an politischen Discursen. Diese Eigenthümlichkeit Garnier's erscheint um so bedeutungsvoller, als sie sich in der französischen Tragödie auch auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung wiederfindet. Wie sie die Zeitgenossen unseres Dichters ergriff, lehrt unter anderm ein Sonnet Robert Estienne's, welches Frankreich auffordert aus den Versen Garnier's an Roms Beispiel zu lernen, was es zu seinem Heile meiden müsse: „fliehe den Krieg, ruft Estienne Frankreich zu, damit dein Garnier künftig dich lobend seine tragische Klage in ein süsses Lied der Freude wandle". Auch der Anklang, den das Beispiel Garnier's in dieser Beziehung grade unter den zeitgenossischen Dramatikern fand — wovon später — bezeugt seine Wirkung. — Den Mangel einer nationalen Kunstbühne vermochte Garnier nicht zu verwinden:

[231] Auch eine Stelle in der Widmung dieses Stücks an den bekannten Herrn von Pibrac zeigt die politische Absicht und Gesinnung des Dichters an: Mais surtout, à qui mieux qu'à vous se doivent addresser les représentations tragiques des guerres civiles de Rome? qui avez en telle horreur nos dissensions domestiques, et les malheureux troubles de ce Royaume, aujourd'huy despouillé de son ancienne splendeur et de la révérable majesté de nos Rois, profanée par tumultueuses rebellions.

er zeigt vielmehr in den Hervorbringungen dieses Dichters gerade seine nachtheiligsten Folgen.

Garnier hat seine eigentlichen Tragödien sicherlich nicht im Hinblick auf die *Aufführung* geschrieben: nirgends findet sich weder in den Vorreden noch in den Stücken selbst eine directe Andeutung davon — seine *Tragikomödie* Bradamante eben, wie wir sehen werden, ausgenommen — im Gegentheil bezeugt die ganze Anlage und Ausführung der Stücke, dass sie *zunächst* wenigstens für die *Lectüre* bestimmt waren, wie sie denn auch einzeln sämmtlich, wahrscheinlich alsbald nach der Abfassung, im Druck erschienen. Schon die Länge mancher der Stücke selbst sowohl als der in ihnen enthaltenen Reden, möchte einer Aufführung grosse Schwierigkeiten bereitet haben. Nur die beste seiner Tragödien, die *Jüdinnen*, hat solche ächt dramatische Züge, die erst bei einer Aufführung die volle Wirkung haben konnten. Die Lebensstellung und der Charakter Garnier's, der weder mit der Universität, noch mit dem Hofe enge liirt war, ebenso anspruchslos als unabhängiger Gesinnung gewesen zu sein scheint, gaben ihm keine Anregung, sich um eine Aufführung zu bemühen, die doch nicht über den Charakter und die Grenzen eines Liebhabertheaters sich erheben konnte. Um so leichter konnte sich Garnier *Seneca* vorzugsweise zum Muster nehmen und bewahren, den einzigen der uns erhaltenen antiken Tragiker, welcher selbst ohne Rücksicht auf eine dramatische Aufführung, vielmehr wahrscheinlich ausdrücklich in *andern* Rücksichten seine Dramen schrieb.

Leider empfahl sich *Seneca* noch von andern wichtigern Seiten. Schon unsre Darstellung des Entwickelungsgangs der französischen Tragödie seit Jodelle hat gezeigt, wie er alsbald theils durch wiederholte Uebersetzung einzelner seiner Stücke, theils durch Nachbildungen derselben in den Vordergrund tritt. Vor den griechischen Tragikern hatte der Römer überall das schon voraus — und das war nicht gering — dass er sprachlich leichter zu verstehen war: bedeutender wurde für die Folge, sein Uebergewicht befestigend und sichernd, weil seine Autorität motivirend, dass die *Kunsttheorie* ihn als ein Muster aufstellte, und theilweise auf seinen Werken gerade

ihre Gesetze errichtete. Wie blöd der menschliche Blick von Natur für das Kunstschöne ist, kann nichts einleuchtender und beschämender darthun. Diejenige *Poetik*, welche damals das grösste Ansehn neben den alten, insonderheit der des Horaz genoss — Aristoteles' Werk selbst scheint damals weniger studirt worden zu sein — war die *Poetice* des berühmten Philologen Julius Cäsar *Scaliger*. Wie hoch Scaliger Seneca stellt, ist bekannt genug; die berühmt gewordene Stelle lautet: „Seneca, quem nullo Graecorum majestate inferiorem existimo: cultu vero ac nitore etiam Euripide majorem. Inventiones sane illorum sunt: at majestas carminis, sonus, spiritus ipsius"[232]. Man sieht aus dieser Stelle zugleich, wie wenig Gewicht Scaliger auf die *Erfindung*, wie viel auf die *Diction* legte. Es scheint fast, als wenn die klassische französische Tragödie sich dies hätte für immer gesagt sein lassen. Jedenfalls stimmte eine solche Ansicht, die auch von einer Stelle der Poetik des Horaz[233] unterstützt ward, damals vollkommen mit der Bedeutung, welche die Schule Ronsard's dem poetischen Sprachausdruck beilegte. — So selten auch Scaliger bei seinen ästhetischen Vorschriften rücksichtlich der Tragödie (welche überhaupt stets an dem Aeusserlichsten klebend, zu einer tieferen Anschauung nirgends sich erheben) Seneca *citirt*, so lassen dieselben doch überall erkennen, dass der römische Tragiker vorzugsweise ihm ästhetisch verständlich, und in Betreff des Verständnisses der griechischen sozusagen *massgebend* ist — da Scaliger die Griechen eben nicht weiter zu fassen vermag, als sie Seneca selber zu fassen wusste. So bezeichnet Scaliger, um den *stofflichen* Unterschied der Tragödie von der Komödie zu charakterisiren, die *res tragicae* als „grandes, *atroces*, jussa regum, *caedes*, *desperationes*, suspendia, exilia, orbitates, *parricidia*, *incestus*, incendia, pugnae, occaecationes, fletus, ululatus, conquestiones, funera, epitaphia, epicedia[234]".

[232] Poetice, l. VI, c. 6.

[233] — — tuque Rectius Iliacum carmen deducis in actus, Quam si proferres ignota indictaque primus. v. 128 ff.

[234] Poet. l. III, c. 96. — Da hat man zugleich einen Begriff seiner Behandlungsweise!

So nimmt er auch den Euripides ausdrücklich in Schutz darin, dass er verbrecherische und unzüchtige Weiber auf die Bühne gebracht habe. — Auf die *Sentenzen* ferner legt er ein ganz ungemeines Gewicht. „Die ganze Tragödie, sagt er, ist auf sie zu stützen. Sie sind der Grundpfeiler gleichsam, oder die Säulen ihres ganzen Gebäudes". Die Tragödie soll auch, meint er später, nicht bloss rühren, sondern *lehren*. *Ronsard* huldigt in seiner Vorrede zu der Franciade ganz derselben Ansicht, indem er die Sentenzen aus dem heroischen Gedicht in die Tragödie und Komödie verweist, „welche durchaus didaskalisch und lehrend sind". (Sie müssen sich *kurz* fassen beim Lehren, fügt Ronsard erläuternd bei, weil sie auf den kurzen Zeitraum eines Tags beschränkt sind!) — Interessant ist das Beispiel, das Scaliger als Muster für die *Komposition* einer Tragödie entwirft. Er schickt die Bemerkung voraus, dass der Inhalt der Tragödie an sich sehr kurz sein, aber desto vielseitiger und mannigfaltiger gemacht werden müsse[235]. Als Beispiel wählt er die von Ovid erzählte[236] Fabel des Ceyx und der Halcyone. Wir geben die Stelle wörtlich. „Erster Akt: Klage" (wahrscheinlich von Seiten der Halcyone über die Abreise des Ceyx), darauf der Chor die Schifffahrten verwünschend. — Zweiter Akt: der Priester mit Gebet, mit Halcyone und der Amme redend: Altäre, Feuer, fromme Sentenzen. Darauf der Chor die Gelübde billigend. — Dritter Akt: der Bote über den ausgebrochenen Sturm und die Gerüchte darüber. Darauf der Chor Beispiele von Schiffbrüchen anführend: vielfache Apostrophe an den Neptun. — Vierter Akt, stürmisch, der Ruf schon Wahrheit: Schiffbrüche durch Schiffer, Kaufleute berichtet. Darauf der Chor klagend, als wäre Ceyx umgekommen. — Fünfter Akt: Halcyone ängstlich nach dem Meere blickend, sieht von ferne den Leichnam. Darauf Verwandlung beider, als sie selbst Hand an sich legen wollte". — Ueber das Wesen des tragischen Pathos darf man bei Scaliger keinen Aufschluss suchen: das einzige ästhetische Princip, das

[235] Argumentum ergo brevissimum accipiendum est: idque maxime varium multiplexque faciendum. Poet. l. l.

[236] Metam. XI, v. 410 ff.

er geltend macht, ist, dass das Schauspiel eine Nachahmung des wirklichen Lebens: mit diesem Princip rechtfertigt er gelegentlich die Aufnahme des Hässlichen und Unsittlichen, wie in der oben erwähnten den Euripides betreffenden Stelle, ingleichen — was uns hier wichtiger — die Einheit der Zeit und, was damit eins ist, jene von ihm empfohlene Kürze des Inhalts: die Zeit der Bühnenhandlung soll eben der Zeit der *wirklichen* Handlung, die jene nachahme, gleichkommen. Aber auch hierüber spricht er sich nur *beiläufig* aus.

Schon diese wenigen, aber in Betreff der Tragödie wichtigsten Stellen der Poetik Scaliger's zeigen, dass dieser Repräsentant der damaligen Kunstkritik keinen Begriff von dramatischer Handlung hatte, wie denn eine solche in dem obigen Muster tragischer Komposition gänzlich fehlt; und dass er eben deshalb den ganzen Werth in die Beredtsamkeit, die Diction setzt: daher auch sind die Sentenzen der Grundpfeiler des tragischen Gebäudes. Die Tragödie aber ein Werk der Beredtsamkeit, beziehungsweise der Rhetorik — das gerade ist die Tragödie Seneca's.

Wir können nicht behaupten, weil nicht nachweisen, dass Scaliger's Poetik (die nicht lange vor Garnier's dramatischem Auftreten, nämlich 1561 zu Lyon erschien) direct auf die Tragiker jener Zeit, insonderheit Garnier eingewirkt: wohl aber, dass Scaliger's Anschauung im Allgemeinen die der Gelehrten überhaupt war, daher auch der Dichter, die in ihrer Schule aufwuchsen; dies zeigen eine Menge einzelner Aussprüche und Thatsachen, dies zeigt die Aufnahme, welche Scaliger's Werk fand. Es kam uns also nur darauf an, an Scaliger's Beispiel den Standpunkt der damaligen Aesthetik der Tragödie gegenüber zu kennzeichnen.

Noch ein anderes Moment wirkte mit, *Seneca* den *französischen* Tragikern zu empfehlen, ein Moment, dem wir es zuschreiben, dass er in Frankreich wie in Italien *so lange* verehrt ward; es war der ausgeprägte *römisch-nationale* Charakter, den die Tragödien Seneca's bei aller ästhetischen Schwäche haben. Zwar spiegelt sich nur das *untergehende* Rom in den Hervorbringungen dieses Poeten — aber es spiegelt sich mit der ganzen Farbengluth eines Sonnenuntergangs ab. Es gibt

dies — beiläufig gesagt — jenen Tragödien einen eigenthümlichen Reiz für den Historiker, der freilich von dem Aesthetiker als solchen nicht empfunden wird. Es sind Missgestalten, aber sie sind grossartig. — Jenes Moment ist es nun, das die Franzosen und Italiener, bei der Verwandtschaft ihres Nationalcharakters mit den Römern, an Seneca lange gefesselt hielt: aus demselben Grunde die Vorliebe für Stoffe aus der römischen Geschichte, und jene Fähigkeit den römischen Geist bis auf einen gewissen Grad zu reproduciren, wie sich dieselbe auch in Corneille's Horaces, in Racine's Britannicus allerdings zeigt. Insonderheit die rhetorische Natur des Seneca sagte dem französischen Charakter zu; und was *Jacobs* [237] sehr richtig von Seneca's Tragödien bemerkt, dass in denselben Alles auf die Hervorbringung der Bewunderung und des Staunens angelegt sei, gilt buchstäblich von denen Corneille's, dem auch seine Gegner lassen müssen, dass er durchaus national ist. —

Gleich das erste Stück *Garnier's* bekundet den entschiedenen Einfluss Seneca's (indem wir unter diesem Namen, gleichsam als unter einem Collectivum, die geistesverwandten Verfasser der dem Philosophen Seneca früher ausschliesslich zugeschriebenen Tragödien der Kürze halber hier immer begreifen [238]). Und zwar ist es das der Komposition nach vielleicht allerschwächste der Seneca'schen Trauerspiele, die Octavia, welches vorzugsweise und unmittelbar der *Porcia* Garnier's zum Vorbilde diente. Der *Inhalt* der Octavia veranlasste dies. Hier begegnen wir denn schon einer Eigenthümlichkeit der französischen Tragödie, von welcher sich selbst bei Corneille und Racine Beispiele finden: nämlich Garnier verschmäht es nicht, nicht bloss sein Vorbild einige Szenen hindurch wo sich die Gelegenheit bietet in Bezug auf den *Inhalt* zu copiren, sondern selbst an einzelnen Stellen ganz wörtlich zu übersetzen. Letzteres geschieht von ihm

[237] In den Nachträgen zu Sulzer, IV, p. 352.

[238] Von der *Octavia* insonderheit ist es bekanntlich ganz gewiss, dass sie den Philosophen Seneca nicht zum Verfasser hat. Ueber das Verhältniss des Philosophen zu den Tragödien s. namentlich *Nisard*, Etudes sur les poètes latins de la décadence (Bruxelles 1854) I, p. 69 ff.

mitunter in der gedankenlosesten Weise, indem Einzelnheiten beibehalten werden, die im Original von Bedeutung sind, in der Copie aber jeder Beziehung entbehren. Man sieht nur hieraus, wie genau Garnier sein Vorbild im Auge behielt.

Die Komposition der Porcia, welche, von ihrem dritten Akte abgesehen, dem Muster Scaliger's fast auf ein Haar entspricht, zeigt im Hinblick auf die Kleopatra Jodelle's statt eines Fortschritts eher einen Rückschritt. Geben wir sie mit wenigen Worten, zumal da wo wir oben schon Mittheilungen gemacht haben. Die aus der Octavia entlehnten Stellen mögen in Klammern mit angemerkt werden. *Erster Akt.* Der Monolog der Megäre (gegen 150 Verse); der Chor (von Römischen Frauen) beklagt die Unbeständigkeit des Glücks, zumal alles Grossen, mit Beziehung auf Roms Lage. *Zweiter Akt.* Porcia, Monolog (gegen 82 Verse. Eingang: *Octavia* v. 1—9), bejammert ihr und des Vaterlands Unglück; apostrophirt die Manen ihres Vaters, den sie ob seines Todes beglückwünscht, sich selbst diesen erflehend. Der Chor wünscht dem Lande den innern Frieden. Die Amme, Monolog: Eitelkeit irdischer Grösse, Unglück Roms, Besorgniss einer Niederlage des Brutus. Dann Porcia klagend; abermaliger Todeswunsch; Besorgniss rücksichtlich des Brutus. Sentenzenstreit mit der Amme, ob die Götter die Gerechtigkeit begünstigten. Porcia dagegen; dennoch wendet sie sich auf der Amme Rath an sie im Gebet. Der Chor spricht die Hoffnung aus, dass das Gerücht von der Niederlage des Brutus unwahr sei; indessen müsse unter allen Umständen die Tugend dem Schicksal zu trotzen wissen. *Dritter Akt.* Der Philosoph Arée, Monolog: Preis der vergangenen Zeitalter (Oct. v. 377 ff.). Octavius seines Sieges sich rühmend. Arée im Streit mit ihm über den Satz, ob Milde oder Strenge dem Fürsten gezieme (Oct. v. 437 ff., Szene zwischen Nero und Seneca). Der Chor: In der Natur steter *geordneter* Wechsel, warum nicht im Menschenleben? Ungewissheit da, und doch Unabwendbarkeit des Schicksals. — Antonius und sein Leutenant. Jener rühmt sich im Gespräch mit diesem seiner Heldenthaten und seiner Abstammung. Octavius und Lepidus zu den Vorigen. Octavius verlangt die weitere Verfolgung der Feinde bis zur Ver-

nichtung, aus Rache um Cäsars willen. Lepidus stimmt bei aus feiger Vorsicht. Octavius ist anderer Meinung: wie der Löwe den Stier angreift und nicht den Hund, will er den ohnmächtig gewordenen Feind nicht weiter verfolgen. Chor der römischen Soldaten: wünschen die versprochene Beute, sich ihrer Thaten rühmend; schön sei der Tod für das Vaterland, traurig der Bürgerkrieg. *Vierter Akt.* Der Bote, Porcia, die Amme. Weitläufige Erzählung der Schlacht von Philippi und des Todes von Brutus, lange Exclamationen der Porcia, die ihren Entschluss sich zu tödten andeutet. Der Chor beklagt sich über die Götter, welche nicht die Parthei der Freiheitskämpfer genommen haben. *Fünfter Akt.* Die Amme erzählt unter Jammern dem Chore den Selbstmord der Porcia. Beider Klagen. Die Amme ersticht sich.

Der Mangel eines wahren tragischen Pathos und dramatischer Handlung ist von selbst einleuchtend. Dagegen ist hervorzuheben, dass in diesem der Antike nachgebildeten Trauerspiele eine jede der drei Einheiten fehlt. Die Einheit der Handlung, insoweit von letzterer die Rede sein kann, hebt der dritte Akt auf, da das dort Verhandelte weder den todten Brutus, noch die Heldin berührt. Ueber die Natur der *Szene* wird von dem Dichter keinerlei Angabe gemacht; aber welcher Ort sollte es sein, wo die Furie, wo Porcia mit ihrem Gefolge, und die Triumvirn mit dem Chor ihrer Soldaten, nach einander erscheinen können? Der Dichter hat sich offenbar gar keine bestimmte Localität gedacht. Ueber die Einheit der Zeit hat er sich ebensowenig Rechenschaft gegeben. Im dritten Akt erscheinen schon die Besieger des Brutus im Triumph, während erst im vierten der Untergang des Brutus berichtet wird. Als eigenthümlich mag noch der *doppelte* Chor in diesem Stück angemerkt werden, indem im dritten Akt die römischen Soldaten statt der Frauen ihn bilden: so unterbricht dieser Akt um so mehr das Ganze.

Die *Cornélie* ist in jeder Beziehung nichts als ein schlechter Abklatsch der Porcia. — Auch der *Marc-Antoine*, in welchem abermals schon seit Jodelle die unheilvolle Liebe jenes Imperators und der Kleopatra dramatisch dargestellt ist, erhebt sich rücksichtlich der Komposition nicht: obwohl er in pathetischer

Beziehung bedeutender ist. Auch diesem Stück fehlt gar sehr die dramatische Einheit: die einzelnen Akte laufen vielmehr grossentheils unverbunden nebeneinander her, wie denn, bezeichnend genug! Antonius und Kleopatra selbst keinmal auf der Bühne zusammentreffen. Interessant ist, dass in diesem Stück die Einheit des Orts *offenbar* verletzt wird; denn der zweite und letzte Akt spielen in dem Grab der Kleopatra, während die Handlung der andern Akte ausserhalb desselben nur vorgehen kann. Man sieht hier gerade: die Regel der drei Einheiten wurde keineswegs schon als ein geheiligtes Gesetz, das unbedingten Gehorsam verlange, wie später, verehrt: *praktisch* hingegen kam die *Zeit*einheit darum nicht minder zur Geltung, indem sie bei der steten Anwesenheit des Chors sich eigentlich von selbst verstand. Die Chorgesänge unterscheiden allein die Akte der in Einem Zuge bis zu Ende fortgespielten Tragödien, eben wie im Alterthum. Es gab keine Zwischenakte[239]. Scaliger in seiner äusserlichen Weise definirt daher den *Chorus* als *pars inter actum et actum.* Wie in der Poetik ebendesselben die Regel der Zeiteinheit hauptsächlich nur bei der *Wahl des Gegenstandes*, wie wir sahen, zur Sprache gebracht wird, so wirkte auch bei den französischen Tragikern damals in *dieser* Richtung allerdings auch schon die Theorie.

Drei Stücke Garnier's sind mehr oder weniger *Uebersetzungen* von Stücken des Alterthums: der *Hippolyte*, *La Troade* und *Antigone.* Und zwar ist Garnier bei Abfassung dieser Tragödien in ganz eigenthümlicher Weise verfahren. Er hat jedes Mal nämlich aus *mehreren* Stücken des Alterthums zugleich geschöpft; aus dem einen diese Akte, aus dem andern jene entlehnt, aus einem dritten einmal wieder bloss einzelne Szenen genommen und seiner Komposition eingefügt; dazwischen dann auch hie und da Einzelnes *eigner* Erfindung eingestreut. Jedes Mal bildet indessen ein Stück des *Seneca* die *Basis*, und dieses ist denn, im Gegensatz zu den griechischen Quellen, *genauer* übertragen, so dass man sagen mag: mit einer Uebersetzung des Seneca ist eine Bearbeitung griechischer Stücke

[239] Wir kommen später darauf zurück, wo wir eine Aussage von Garnier selbst zur Begründung anführen werden.

desselben Stoffs, und zwar sind es Stücke von Euripides, combinirt und zu einem Ganzen verbunden worden. Bei der Troas sagt es der Verfasser selbst am Ende des Inhalts mit den Worten: „das ist der Gegenstand dieser Tragödie, zum Theil aus der Hecuba und den Trojanerinnen des Euripides und der Troas des Seneca genommen". Zeigen wir sein Verfahren an diesem Stück, das wir genauer mit den Quellen zu vergleichen uns die Mühe gaben: Akt I ist eine Uebertragung des ersten Akts von Seneca's Troas (Klage der Hecuba), mit Hinzufügung einer Szene aus den Trojanerinnen am Schluss (Cassandra Beute des Agamemnon. Eurip. Tr. v. 276 ff.). Akt II ist der dritte Akt von Seneca's Stück (Astyanax durch die List des Ulysses der Andromache entrissen): Akt III dagegen der zweite desselben (Streit um Polyxena). Vorausgeht in diesem Akt eine Szene aus der Hecuba (Traum der Hecuba, Eur. Hec. vers 59—93), ebenso folgt eine aus derselben (ibid. vers 255 ff. Pyrrhus ergreift die Polyxena). Akt IV, Szene 1 (Bericht vom Tode des Astyanax): Seneca's Troas, fünfter Akt, erste Hälfte; Szene 2 (Bericht vom Tode der Polyxena): Euripides Hecuba v. 453 ff., indessen mit Benutzung der betreffenden Stellen aus der zweiten Hälfte des fünften Akts des Seneca'schen Stücks. (Am Schluss noch der Tod Polydor's und Polymestor's Anwesenheit, nach der Hecuba, berichtet.) Akt V (Polymestor's Schicksal): Euripides Hecuba v. 932—1158 bearbeitet. — In ähnlicher Weise ist der *Hippolyte* und die *Antigone* Garnier's abgefasst. Diesen Stücken, so sieht man an dem einen Beispiele schon, fehlt es nicht, wie den drei ersten Originalstücken Garnier's, an Handlung; wohl aber, der Troade und Antigone wenigstens, an Einheit. Auch in dieser Beziehung erkennt man den nachtheiligen Einfluss des Seneca, unter dessen Tragödien die meisten keine organische Einheit haben, was abgesehn von andern Gründen, schon eine einfache Folge ihrer rhetorischen Natur war; diese suchte nicht verborgen in der Harmonie eines Ganzen, sondern öffentlich in einzelnen Bravourstücken zu glänzen.

Die drei übertragenen Stücke Garnier's, welche von ihm selbst freilich, wie sowohl von den zeitgenössischen als den meisten spätern französischen Literatoren, kurzerhand für Ori-

ginale ausgegeben werden, haben das literaturgeschichtliche Interesse, dass sie uns zeigen, welche Schule die französische Tragödie durchmachte, als sie aus den ersten jugendlichen Versuchen einem höheren Ziele entgegenstrebte. *Seneca*, bemerkten wir schon früher, empfahl sich *zunächst* allerdings *allen* modernen Literaturen als Vorbild; in Italien, in Spanien, in England, in Holland, in Deutschland selbst (obwohl soviel später da) überall prävalirt *im Anfange* Seneca vor den Griechen: Garnier aber, und dies ist von Bedeutung, zieht bei Abfassung der drei erwähnten Trauerspiele neben Seneca schon, wenn auch nicht den vollendetsten griechischen Tragiker, doch einen Euripides ebenwohl in Betracht, er fasst ihn so genau als Seneca ins Auge — und dennoch räumt er, bestimmt durch die oben erwähnten Einflüsse, dem Vorrang stets dem letzteren ein. Bei ihm ging er in die Schule, während er Euripides nur stofflich benutzt. Dies zeigen eben jene Uebertragungen mit ihren Originalen verglichen. Der Einfluss Seneca's, wie ihn eine solche Vergleichung constatirt, auf die klassische Tragödie der Franzosen damals — ein Einfluss dem sie sich später nur *theilweise*, und auch das nur allmälig entzog — bestand aber hauptsächlich in Folgendem, indem wir manches auch schon früher Berührte hier jetzt zusammenfassen.

Zunächst lernte der französische Tragiker von ihm die *Erfindung der Fabel*, die stoffliche Originalität *gering achten*: der hochgeschätzte Seneca hatte ja fast alle seine Stücke den Griechen entlehnt, und diese seine Quellen lagen ja auch, bis auf ein paar vor, so dass man mit eignen Augen sich überzeugen konnte, wie *viel* er, und in der That es ist meist nicht wenig, in den einzelnen Fällen entlehnt hatte. Den Stoff also einem andern Tragiker zu entlehnen und im ausgedehntesten Masse, nahm man durchaus keinen Anstand; dass dies die Originalität berührte, daran dachte man gar nicht. — In den meisten Stücken Seneca's — allerdings ein paar ausgenommen — ist die *Komposition* sehr schwach, mitunter der Art, dass die einzelnen Theile *mechanisch* zusammengesetzt erscheinen, dass man einzelnes nach Belieben herausnehmen oder ganz anders ordnen könnte: davon bietet die Bearbeitung der Troas durch Garnier ein Beispiel, er macht den zweiten Akt dersel-

ben zum dritten, den dritten zum zweiten, er nimmt einen Chorgesang aus diesem Akt weg, um ihn einem andern Akte zu geben! *Nisard* in seiner geistreichen, obwohl mitunter extravaganten Abhandlung über Seneca [240] gibt das *Rezept*, wonach die *tragédie de recette*, wie er das Seneca'sche Trauerspiel nennt, zusammengesetzt wurde, aus einzelnen Beschreibungen, Declamationen und Sentenzen nämlich, die alle für sich etwas bedeuten wollten, und, wie Nisard meint, von dem Verfasser bloss nach Laune an einander gereiht wären. Hier konnte also der französische Tragiker fast nichts als die *Unterschätzung* dieses wichtigsten Moments gerade des tragischen Kunstwerks lernen. So ist denn auch bis zu Racine in der That in der französischen Tragödie die Komposition ungemein schwach, selbst in den berühmtesten Werken Corneille's, den Horaces und Polyeucte z. B. Racine erhebt sich in dieser Rücksicht sehr weit über Corneille. Die Unterschätzung der Komposition zeigt sich aber fast noch mehr in der französischen *Kritik* der Tragödie, und dort auch lange *nach* Racine bis zur Schwelle der Gegenwart. Was sagt denn ein la Harpe, ein Suard über die *Komposition* der von ihnen sei es in den Himmel erhobenen, sei es gänzlich verworfenen Trauerspiele? — Dagegen sind sie im Stande, ihr ganzes Urtheil über einen Tragiker auf einen Vers, den sie von ihm citiren, zu gründen. Als die wesentlichen Momente der Tragödie erscheinen ihnen fast nur der pathetische Ausdruck und der Vers. Und die *poetische Diction* ist es denn, auf die wenn nicht allein, doch bei weitem vorzugsweise Seneca's Bestreben gerichtet ist, sie ist es, in der er vollkommen eigenthümlich erscheint, und wo sich unter vielem Hässlichen, Utrirten und Manierirten doch auch einzelnes wahrhaft Schöne, selbst Bewundernswerthe findet; dieses aufzufinden kostet freilich die Ueberwindung, Seneca zu studiren, aber man wird es dann auch weniger seltsam finden, dass er einer schwachen ästhetischen Bildung imponirte. Denn nur wo sich Vorzüge mit den Fehlern paarten, hat der Aftergeschmack einen be-

[240] Auch Nisard, wie so häufig die Literarhistoriker, schüttet öfters das Kind mit dem Bade aus in seinen schon citirten Etudes.

deutenden und nachhaltigen Einfluss ausüben können. Abgesehen von der lyrischen Schönheit einzelner Chorgesänge, der grammatischen Reinheit der Sprache, der anerkannten metrischen Vollkommenheit, tragen Seneca's Declamationen wie Dialoge oft das volle Gepräge der dem Römer eigenthümlichen grossen Beredtsamkeit, nur dass meist dort der prunkende Rhetor, hier der rabulistische Advokat spricht: wenn man solche Stellen aber *absolut formell* zu betrachten sich entschliesst, so muss man die über die Sprache ausgeübte Herrschaft bewundern. Die langen monologisirenden Reden, die Weitläufigkeit der Beschreibungen und Erzählungen, die ohne Rücksicht auf die dramatische Situation an und für sich behandelt werden, die Häufung der Epitheta, die dialektisch-rhetorischen Wortgefechte über ein allgemeines Thema, welche den Schauplatz plötzlich in eine Akademie von Sophisten verwandeln, die Sucht Sentenzen zu machen, und Gemeinplätze dafür auszugeben — alles das lernte Garnier in Seneca's Schule, und manche dieser Fehler pflanzten sich, wenn auch in geringerem Grade, traditionell fort. Andererseits aber erwarb doch Garnier, dem verkehrten Muster zum Trotz, eine pathetische Diction, die schon in seiner Troas an manchen Stellen durch Kraft und Fülle hinreisst, und den Charakter jener idealen Beredtsamkeit hat, welcher die klassische französische Tragödie auszeichnet, und ihr national eigenthümlich ist. Gerade der *französische* Tragiker konnte von Seneca auch *Nutzen* ziehen.

Seneca hat noch eine Eigenthümlichkeit, die mit seinen grössten Schwächen [241] in innigem Zusammenhange steht, und welche auf viele seiner Nachfolger, insonderheit auf die italienische Tragödie des sechzehnten Jahrhunderts, wie auch auf unsern Gryphius, den allernachtheiligsten Einfluss ausübte: es ist dies das Streben durch das physisch wie moralisch Entsetzliche, beziehungsweise Abscheuliche auf die Nerven seines

[241] Zu diesen gehört seine Unsittlichkeit: worin die Hoheit des Sophokles wesentlich beruht, eben darin hauptsächlich die Hässlichkeit Seneca's. Die sittliche Hoheit jenes erhebt selbst über das physisch Hässliche: dieses empfindet man nirgends bedeutender, als bei der getreuen Schilderung der ekelhaften Wunde des Neoptolemus. Die wahre Idealität ist von dem sittlichen Adel wesentlich bedingt.

Publikums, das, blasirt bis zum Aeussersten wie es war, solcher Dosen bedurfte, einzuwirken. Von dieser seiner schlimmsten Seite hat Seneca weder auf Garnier, noch auf die französische Tragödie überhaupt *nachhaltig* eingewirkt, vorübergehend allerdings, indem auch Garnier solche blutgetränkten Bilder, wie den Tod des Hippolyt und des Astyanax mit einer widerwärtigen Genauigkeit copirt, wo möglich noch etwas Roth hinzuthuend: in der Wahl seiner Sujets, und in der Ausführung seiner Originalstücke aber zeigt er doch nicht das Streben, auf diesem Felde mit Seneca zu wetteifern.

Nachdem Garnier also an Seneca, obwohl nicht ohne Hinblick auf die Griechen, deren Idealität ihm und seiner Zeit nur in einem geringen Grade fassbar war, seine Studien gemacht, schrieb er das bedeutendste seiner Trauerspiele (auch seiner eigenen Ansicht nach), welches zugleich den Höhepunkt der tragischen Kunst der Franzosen im XVI. Jahrhundert bezeichnet, *die Jüdinnen*. Dieses Stück, welches in der Weise des Alterthums seinen Namen von dem Chore empfing, hat die Bestrafung der Juden, insonderheit der Königsfamilie des Zedekia (Sédécie), nach dem Falle von Jerusalem, durch Nebukadnezar zum Gegenstand. Der Stoff ist aus den betreffenden Büchern des alten Testaments geschöpft. Die Handlung spielt in Antiochien, wohin die Königsfamilie, vor der Abführung nach Babylon, geschleppt wurde, um dort in dem Hauptquartier Nebukadnezar's ihr Urtheil zu empfangen. Geben wir zunächst eine Analyse des Stücks.

Erster Akt. Der Prophet eröffnet das Stück mit einem Monolog. Er wendet sich zunächst in einem Gebet an Gott: dem jüdischen Volke zu verzeihen, das er doch einst so geliebt, das er vierzig Jahre in der Wüste genährt habe, wie ein zartes Kindlein die Amme. Wenn es vernichtet würde, wer wollte ihm dienen, ihm opfern? Dann apostrophirt er das Volk: warum es nicht seiner, des Propheten, warnenden Stimme gefolgt, und zur rechten Zeit Busse gethan habe; nun ruhe Gottes strafende Hand auf Sion, weil es selbstgemachte Götzen anstatt des Ewigen angebetet habe. Dieser Monolog ist würdevoll, dramatisch lebendig und im Charakter gehalten. — Der Chor, von jüdischen Frauen gebildet, fragt: warum Gott dem

Sünder so sehr zürne, da er doch des Menschen Natur so unvollkommen geschaffen habe? Des Menschen Seele, göttlich an sich, werde durch die Verbindung mit dem Leibe seit Adams Falle verunreint. Der Chor preisst dann das Glück Edens, schildert die Sündfluth, und fürchtet eine neue.

Zweiter Akt. Erste Szene. Nebukadnezar tritt mit seinem Feldherrn Nabuzardan auf. Jener rühmt seine Grösse, seine Macht und seine Güter; kaum käme Jupiter ihm gleich. Beherrsche dieser die Elemente, so er die Menschen. Schreitet Zeus dahin im Gewittersturme, so er umgeben von Tausenden unbesiegter Krieger, deren Waffen gleich Blitzen funkeln. Er zählt die ihm unterworfenen Völker auf; nur das Meer setze seiner Herrschaft eine Grenze; und diese Juden wagten sich zu empören! aber sie haben ihren Lohn empfangen. — So gut dieser Eingang ist, so schlecht die folgende Szene, in welcher Nebukadnezar seinen Entschluss, den jüdischen König mit dem Tode zu bestrafen, ankündigt, Nabuzardan dagegen diesen Entschluss bekämpft. In dieser mit manchem Sophismus und vielem politischen Sentenzenkram ausgeführten Disputation gebärdet sich der Feldherr wie ein Mentor des furchtbaren assyrischen Herrschers. — Der Chorgesang beklagt dann die Verbindung Israels mit Egypten, die zu allen Zeiten eine unselige gewesen. — Zweite Szene. Amital, die Mutter Sédécie's *und der Chor.* Diese Szene gehört zu den besten. Amital klagend, dass der Tod trotz ihrer hohen Jahre sie fliehe, bejammert das Schicksal ihres Hauses, das von dem Tode ihres Gemals an sie, im Wechselgespräch mit dem Chor, erzählt; daran schliesst sich dann ein Klagegesang beider, dessen origineller Rythmus dem Inhalt wohl entspricht[242]. Ein Gebet Amitals um Erbarmen schliesst die Szene. — Dieselbe er-

[242] Nous te pleurons, lamentable cité,
Qui eut jadis tant de prospérité,
Et maintenant pleine d'adversité
Gis abattue.
Las! au besoin tu avois eu toujours
La main de Dieu levée à ton secours,
Qui maintenant de rempars et de tours
T'es dévêtue! etc.

innert an manchen Stellen an den ersten Akt der Troas von Seneca. — Dritte Szene. Die Königin von Assyrien, ihre Hofmeisterin und die Vorigen. Amital naht sich flehend; die Königin empfängt sie mit Huld: denn das Unglück, das der Mächtige zumeist fürchten müsse, könne die Gefallenen in der Achtung nicht herabsetzen. Die Königin verheisst auch ihre Fürsprache, nachdem sie sich den Fall Jerusalems, die Flucht Sédécie's und seine Gefangennahme durch Amital erzählen lassen. Der Chor schliesst den Akt, indem er dem Vaterlande ein Lebewohl zuruft.

Dritter Akt. Erste Szene. Nebukadnezar und die Königin. Nebukadnezar eröffnet den Akt, indem er seiner Siegesfreude, der offenbar die Rachbegier zu Grunde liegt, einen originellen Ausdruck gibt. „Ich habe ihn, ich hab' ihn, ich habe das Wild gefangen, in der Lust meines Fanges schwelg' ich, glücklich habe ich gejagt, nichts ist entronnen, den Eber sammt den Frischlingen hab' ich im Garn". Er lobt die Jäger, auch sie sollen an der Beute ihren Antheil haben. Die Königin bittet, Sédécie zu verzeihen. Nebukadnezar aber behauptet, dass einem tapfern Herzen die Rache gezieme. Der Lust der Grausamkeit ungestraft zu fröhnen, das eben sei der Könige Vorrecht. — Gar weitläufig werden die Grundsätze eines asiatischen Despotismus hier ausgekramt. Die Königin warnt umsonst vor der dunkeln Zukunft: „Je mehr uns das Schicksal liebkost, desto mehr müssen wir fürchten". — Am Ende verspricht der Tyrann, ihr zu Gefallen dem König das Leben zu schenken. Nach dem Abgang der Königin aber schwört er, Sédécie so zu bestrafen, dass er den Tod sich lieber wünschen, dass ihm das Leben nur eine ewige Qual sein solle. Zweite Szene. Amital und die Gemalinnen Sédécie's, Nebukadnezar, Erneutes Flehen. Die Beredtsamkeit Amitals für ihren Sohn, obwohl zu weit ausgesponnen, enthält manches Schöne und Rührende: sie ist unerschöpflich an Motiven für die Begnadigung, wie die Mutterliebe unerschöpflich ist. Nebukadnezar verspricht auch ihr endlich das Leben Sédécie's, ja mit der eines Tyrannen würdigen Zweideutigkeit auch seine Freiheit: Sédécie solle sich nicht mehr in Fesseln *sehen;* in derselben zweideutigen Weise verheisst er auch Sédécie's Kinder von

Knechtschaft und allen Leiden zu befreien. — Amital nun auf dem Gipfel des Glücks fordert den Chor zu lautem Freudenjubel auf, was dieser indessen ablehnt, da er trotz alle dem nimmer Sion vergessen könne.

Vierter Akt. Erste Szene. Sédécie im Gefängniss, der Oberpriester. Der jüdische König erkennt, dass seine Sünden die Ursache seines Verderbens sind; er stellt sich selbst als warnendes Beispiel den Völkern hin, die den Zorn Gottes verachten. Im Gespräch mit dem Oberpriester beklagt er nur das eine, dass er nicht wie es einem König ziemte, fechtend in der Schlacht gefallen sei. Beide beten dann, jener für das unwissende Volk, Sédécie für seine Kinder; ihr eigenes Leben allein möge Gott als Sühne hinnehmen. Während sie im heissen Gebet auf den Knien liegen, erscheint Nebukadnezar mit seinen Trabanten im Hintergrund. — Zweite Szene. „Sollte ich", beginnt jener, „ein so feiges Herz, einen so schwachen Muth gegen meine Feinde haben, dass ich ungerächt bliebe, und ein Verräther meines Ruhmes, die süsse Frucht eines solchen Sieges nicht kostete? — Sterben sollen sie, sterben: und bliebe einer verschont von der Todesstrafe, es sei zu seinem Verderben: nur die will ich leben lassen, die ich strenge züchtigen will, damit sie lebendig sterben, und sterbend leben einen gegenwärtigen Tod alle dauernden Tage. Aber erblick' ich sie nicht? siehe da meine Rebellen, meine Verräther, Aufrührer, ungetreuen Vasallen: führt, schleppt sie herbei: — ha, nun hab' ich Euch Elende, endlich seid ihr in meine Schlingen gefallen!" Er überhäuft dann Sédécie mit Vorwürfen; spottet des Gotts und der Propheten der Juden. Sédécie dagegen legt unerschrocken Zeugniss von Gott ab; dieser allein sei es, durch den auch die Feinde der Juden siegten. Dann bittet er um Gnade für sein Volk, ihn allein möge Nebukadnezar's Rache treffen. Dieser richtet darauf an ihn die Frage: „Welche Strafe entspricht Deiner Bosheit?" Eine zu harte Strafe wäre Grausamkeit, meint Sédécie: damit entspinnt sich von Neuem die bereits zweimal durchgedroschene Disputation, ob Nebukadnezar milde oder strenge gegen den Judenkönig verfahren solle. Da Sédécie's Vorstellungen fruchtlos bleiben, rafft er sich endlich auf; und greift nun mit wüthenden

Worten „den blutigen Tyrannen" an. Nebukadnezar aber lässt ihn von seinen Soldaten zur Execution wegschleppen. — Der Chor singt ein Klagelied über die verlorenen Freuden, welches namentlich durch seinen orientalischen Charakter anzieht[243]. — Dritte Szene. Der Schlossprofoss Nebukadnezar's, Amital, und Sédécie's Gemalinnen. Der Profoss zuerst allein, beklagt sein Amt als Diener eines grausamen Herrn; er sei beauftragt die Kinder Sédécie's zu holen, die vor des Vaters Augen zu seiner Qual hingerichtet werden sollten. Der Profoss, das Jammergeschrei der Mütter fürchtend, beschliesst, der Kinder sich lieber unter einem Vorwand zu bemächtigen. Er spiegelt in dem dann folgenden Dialog den Königinnen vor, dass die Kinder nur als Geisseln an Nebukadnezar's Hof abgeführt werden sollten, wo sie herrlich und in Freuden leben würden. Der verzweiflungsvolle Abschied der Mütter und der Grossmutter von den Kindern ist rührend und ergreifend genug dargestellt[244]. — Der Chorgesang verbreitet sich über

[243] Pauvres filles de Sion,
Vos liesses sont passées,
La commune affliction
Les a toutes effacées.

Ne luiront plus vos habits
De soye avec l'or tissue,
La perle avec le rubis
N'y sera plus aperçue.

La chaine qui dévaloit
Sur vos gorges ivoirines,
Jamais, comme il souloit,
N'embellira vos poitrines.

Vos seins, des cèdres plorans
En mainte larme tombée
Ne seront plus odorans,
Ni des parfums de Sabée.
etc.

[244] Der Schluss der Szene, auch in sprachlicher Beziehung charakteristisch, lautet:

On vous emmeine, enfans, on vous emmeine, hélas!
Et vous ne serez plus pendans entre nos bras,
Nous baisotant le sein de caresses mignardes,
Et tirant nos cheveux de vos mains frétillardes,

den Gedanken, dass selten der Mensch sowohl das Unglück wie das Glück zu ertragen wisse: nur der sei weise, der in jenem nicht die Hoffnung, in diesem nicht die Furcht verliere [245].

Fünfter Akt. Erste Szene. Der Prophet; hernach Amital und die Gemalinnen Sédécie's. Der Prophet verwünscht den grausamen Tyrannen. Auf ihn ruft er den Zorn des Ewigen herab. Während des treten die Frauen ein, ungesehen von dem Propheten; seine Worte erfüllen sie schon mit ahnender Furcht: da vernehmen sie weiter, wie er Nebukadnezar vor Gott anklagt, die zarten Kinder gefoltert zu haben. Nun erst kündigt ihr Weheruf ihre Anwesenheit dem Propheten an. Er gibt darauf den Bericht von den Gräuelthaten des assyrischen Herrschers: wie er den Oberpriester und die Vornehmsten des Volks in der Arena hinrichten, dann die königlichen Kinder vor Sédécie's Augen foltern und tödten, diesen selbst blenden liess. Die Erzählung ist sehr anschaulich, und dramatisch lebendig: die Wirkung wird noch dadurch erhöht, dass der Erzähler sich unterbrechend das Schrecklichste mitzutheilen zögert. — Die dann folgenden Klagen der Frauen aber enthalten viel Triviales, neben manchem Schwülstigen. Zweite Szene. Sédécie und der Prophet. Zum Trost des geblendeten Königs, den es allein kränkt, durch einen noch schlechtern Mann, der sich selbst über Gott erhebt, so gezüchtigt worden zu sein, weissagt der Prophet das traurige Ende Nebukadnezar's, den nicht fernen Untergang des babylonischen Reichs,

Parlant votre enfantin, et les heures passant
Avec vos compagnons en esbat innocent.
Que nous baisions vos yeux et vos bouches tendrettes,
Hélas! — vous nous laissez à ces rives seulettes!

[245] Las! c'est grand cas qu'on ne trouve personne
De courage assez haut,
Qui la fortune et malheureuse et bonne
Supporte comme il faut,
Sans se troubler de ses présens volages
Qui n'arrêtent non plus
Que l'Océan qui mouille ses rivages
De flux et de reflux. etc.

die Rückkehr der Juden, und schliesst mit der Prophezeiung des Erscheinens Christi. —

Diese Analyse zeigt die Schwächen des Stücks viel mehr, als seine Vorzüge. Denn jene liegen hauptsächlich in der Conception und Komposition des Stoffs, diese zumeist in der Diction. Auch dieses Trauerspiel hebt mit der Katastrophe selbst an: es handelt sich nur noch um die Strafe des von Gott abtrünnigen, des gegen Nebukadnezar rebellischen Königs. Der Abfall selbst, weder jener, noch dieser, wird also nicht *als Handlung* dargestellt, vielmehr nur im Laufe des Stücks *berichtet*. Zu solcher Beschränkung nöthigte, oder verführte wenigstens die verkehrte Ansicht von der Zeiteinheit, deren wir oben gedachten. Dies ist die Hauptquelle der Gebrechen des Stücks, wie überhaupt der klassischen französischen Tragödie — denn nur selten fanden sich Stoffe, die unter dem drakonischen Gesetze jener Beschränkung eine ächt dramatische Exposition erlaubten; andererseits aber verdankt das französische Trauerspiel ebendemselben Einfluss auch die zeitige Entwickelung von Tugenden, welche dennauch Garnier's Tragödie wahrnehmen lässt: jene Beschränkung nämlich nöthigte — wenigstens bei den wahren Dichternaturen — zu innerlicher *Vertiefung*, zu psychologischer Motivirung, und gab dem poetischen Ausdruck, der dramatischen Beredtsamkeit eine höhere Schätzung. Und indem bei der Beschränkung der Handlung die dramatische Beredtsamkeit *an sich* auch als ein *wesentliches* Moment geachtet wurde — und dies ist sie ja in der That, so sehr dies gerade oft verkannt wird — erhielt das Trauerspiel früher einen idealeren Charakter.

Trotz der Dürftigkeit der Handlung, der mehrfachen Aehnlichkeit der Situationen hat Garnier eine Steigerung des Interesses, in einem gewissen Grade wenigstens, zu erzielen gewusst. Der Kampf zwischen Furcht und Hoffnung scheint sich am Ende des dritten Aktes zu Gunsten der letztern entschieden zu haben: während im vierten Akt nach dem heftigen Zusammentreffen des Siegers und des Besiegten, die Wagschale der Hoffnung rasch in die Höhe schnellt. — Die Behandlung der Erzählungen dann, sowohl der, welche zur Exposition dienen, im zweiten Akt, wie derjenigen der Schluss-

katastrophe (der Bericht des Propheten), ist schon sehr anzuerkennen; sie sind keine todten Berichte, sondern unter lebhafter Theilnahme des Erzählers, wie seines Publikums *dramatisch* in Szene gesetzt. So vertauschen bei der Erzählung von dem Schicksal des Königshauses (II, 2) Amital und der Chor mehrmals die Rollen des Erzählers und des Zuhörers. Weit schwächer ist im Allgemeinen dagegen der eigentliche Dialog. Hier offenbart sich speziell der ungünstige Einfluss des Seneca. Wie bei ihm, sind auch hier die Zwiegespräche oft blosse rhetorische Wortgefechte über irgend ein allgemeines Thema, wie wir in der obigen Analyse schon angedeutet haben; und dieses Thema ist nicht selten dem Seneca selber entlehnt. Sentenzen und Gemeinplätze bilden da die Geschosse der Streiter. Garnier und seine Zeit legten, den Theorien Scaliger's und Ronsard's entsprechend, ein solches Gewicht diesen Sentenzen bei, dass dieselben, in der Gesammtausgabe der Garnier'schen Dramen wenigstens, stets durch Anführungszeichen hervorgehoben sind! Ein bedeutenderes Streben nach *Charakterzeichnung* bekundet sich in den Gestalten Nebukadnezars, Amitals und des Propheten, und bleibt nicht ohne Erfolg. — Die Diction aber und der Vers sind unzweifelhaft am besten gelungen. Der Ausdruck des Pathos ist öfters kraftvoll und fortreissend, ohne doch schwülstig zu werden: das Feuer wahrer Begeisterung durchglüht dann die Rede. Von eigentlichen Ronsardismen, wenn ich mich dieses Worts bedienen darf, findet sich nicht viel [246]. Die allgemeinen Eigenthümlichkeiten der französischen Sprache des XVI. Jahrhunderts aber gereichen für den Ausländer dem Stile Garnier's eher zum Vortheil, als zum Nachtheil. Die Freiheiten, welche die französische Sprache damals noch genoss, al-

[246] Dieser Ansicht ist auch *Suard* (Coup d'oeil sur l'histoire de l'ancien théâtre français, Oeuvres, Paris 1804, Vol. IV, p. 91.) Was die Charakteristik betrifft, so meint er, dass sich bis auf *Corneille* kein so wohl gezeichneter Charakter, als der Amitals, in der französischen Tragödie fände. — Ueber den sprachlichen Ausdruck Garnier's überhaupt kann das Urtheil dieses eleganten Franzosen von Gewicht sein: „son style," sagt er, „a souvent de l'élévation sans enflure, et beaucoup de sensibilité; sa versification est facile et souvent harmonieuse." Ibid. p. 81.

lerdings oft auf Kosten der Correctheit — Freiheiten, welche sie zugleich mit der Julirevolution zum Theil wieder eroberte — erfreuen uns mehr, als dass die Incorrectheit als Ausländer uns so empfindlich berührte.

Rücksichtlich des *Verses* ist einmal bemerkenswerth, dass Garnier in diesem, wie schon in allen seinen andern Stücken, den Wechsel der männlichen und weiblichen Reime genau beobachtet, ferner aber, dass die durch die Reime gepaarten Verse bei ihm auch schon mehr den eigenthümlichen, für die innere Entwickelung der französischen Tragödie nicht ohne Einfluss gebliebenen[217], Charakter von *Couplets* oder genauer gesagt von Dystichen annehmen — was eben durch den angezeigten Reim*wechsel* nicht wenig gefördert ward. Die Couplets entstehen ja dadurch, dass mit dem Reim ein Inhaltsabschluss gegeben wird, dass der Satz nicht in den folgenden, durch einen andern Reim gebundenen Vers hinübergreift. Selbst das Streben, jeden einzelnen *Vers* mit einer Pause zu schliessen, was Boileau sogar für den Halbvers zum Gesetz erhebt, finden wir bei Garnier schon: während bei Jodelle der Alexandriner noch den freiern Verscharakter sich erhalten hat. —

Eine besondere Besprechung verdient noch die *Tragikomödie* Garnier's *Bradamante*, welches Stück er ein Jahr vor den Jüdinnen verfasste. Sie ist neben diesem jedenfalls das bedeutendste Drama unseres Dichters, und zwar ebensowohl in geschichtlicher als in ästhetischer Rücksicht. Bei der nahen Beziehung, welche die Tragikomödie damals, wie angezeigt, zur Tragödie hatte, wollen wir auch von diesem Stück zunächst eine genauere Analyse geben. — Der Stoff ist, wie man leicht sehen wird, aus Ariost's rasendem Roland geschöpft, indem auch hier einzelne Stellen der Quelle geradezu übersetzt sind, was wir betreffenden Orts anzeigen werden. Ariost's Werk, 1543 zuerst vollständig, allerdings in Prosa, ins Französische übersetzt, wurde sehr rasch in Frankreich beliebt; eine Menge Dichter versuchten bald, wenigstens ein-

[217] *Schiller* spricht sich in einem Brief an Goethe hierüber sehr geistreich aus. Briefwechsel beider, V, p. 187.

zelne Theile und Gesänge der berühmten Dichtung auch in Versen zu übertragen; so erschienen 1555 schon die ersten fünfzehn Gesänge in Zehnsilblern übersetzt: namentlich aber fanden auch die *Klagen der Bradamante* (im XXXII. Gesange) Beifall, die unter diesem Titel von mehreren Dichtern, unter andern von dem berühmten Desportes übersetzt wurden. — Die Wahl dieses also schon beliebten Sujets, war bei seinem innern Werth eine um so glücklichere; sehen wir, wie Garnier es behandelt hat!

Den *ersten Akt* eröffnet ein langer Monolog Karls des Grossen, in welchem dieser, auf Gott als die Quelle seiner Macht und seiner Siege hinweisend, mit christlicher Demuth, zugleich aber mit patriotischem Hochgefühle die Ueberwindung der Ungläubigen, die bis unter die Mauern der Hauptstadt gedrungen waren, erzählt. In der folgenden Szene erklärt Karl dem Herzog von Bayern seinen Entschluss, den Krieg in Feindesland zu tragen. Nimes räth ab: der Segen des Friedens möge jetzt vielmehr die Wunden des Krieges heilen. Der Kaiser will nunmehr auch die wackern Kämpfer alle belohnen; Bradamante und Roger sollen vermählt werden. Nimes antwortet hierauf, dass der Vater Bradamantens, Aymon (Haimon) sie für Leo, den Erben von Byzanz, schon bestimmt habe. — „Doch nur", erwidert Karl, „wenn Leo sie im Kampfe besiegt: so habe ich befohlen". — So wird der wichtigste Punkt, auf dem die ganze Verwickelung beruht, die Bedingung, die Bradamante selbst aufgestellt hatte, um allein Roger zum Gemal zu erhalten, eine Bedingung, welche der Kaiser nur legalisirte, hier kaum berührt.

Erst im *zweiten Akt* werden wir etwas genauer unterrichtet. In der ersten Szene besprechen Aymon und Beatrix die Vermählung ihrer Tochter. Der Dichter gibt hier ganz ein Familiengemälde aus seiner eignen Zeit. Aymon präsentirt sich als ein alter Philister. Er findet die Parthie mit dem Königssohn hauptsächlich deshalb vortrefflich, weil sie ihm kein Geld kosten werde. Nicht einen Heller werde er dafür auszugeben haben. Und dabei schilt er noch auf das Zeitalter, das nur nach Geld, nicht nach Ehre strebe! Beatrix aber spricht die Besorgniss aus, dass Bradamante Roger liebe, und deshalb

eben jene Bedingung, die dem armen Leo das Leben leicht kosten könne, gestellt habe. Der Alte glaubt von der Tochter stricten Gehorsam verlangen zu können; Karl werde schon auf seinen Wunsch den Befehl widerrufen. Die Mutter dagegen verwirft den Zwang; nur wolle sie versuchen, die Tochter zu bereden. Beatrix ab. Zweite Szene: Aymon, Renaud und ein Eremit. Renaud macht seinem Vater lebhafte Vorstellungen, dass er Bradamante wider ihren Willen vermälen wolle. Er beruft sich auf das Gesetz der Liebe: wäre Leo ein Gott, und sie liebte ihn nicht, so würde ihre Ehe unglücklich sein. Aymon droht in polternder Weise, seinerseits sich auf die väterliche Autorität berufend: Bradamante wäre zu delicat, die Liebe käme schon mit der Heirath. Nun entdeckt Renaud, dass nach dem Rath des ehrwürdigen Eremiten, dessen Stimme ihnen die eines Propheten dünkte, Renaud selbst und andre Paladine Bradamante bereits dem tapfern Roger zugesagt hätten, der in dieser Hoffnung auch schon in Frankreich gelandet sei. Diese Zusage aber würden sie gegen ganz Griechenland selbst mit den Waffen behaupten. Aymon geräth darauf in den äussersten Zorn: Roger solle nie und nimmer Bradamante besitzen; er selbst wolle es mit allen Freunden desselben aufnehmen. „Page, meinen Harnisch, mein grosses Streitross herbei, meine Lanze und Sturmhaube. Ja, bei Gott ich will Euch —!" Er droht bis an den Gürtel in Blut waden zu wollen. — Dieser Wuthausbruch ist um so lächerlicher, als der Page den alten Ritter warnen muss, nicht zu fallen, da er nicht mehr sicher auf den Füssen sei[248]. In der dritten Szene versucht nun Beatrix ihre Ueberredungskunst bei der Tochter: diese tritt hier wie ein stilles sittsames Mädchen, das das väterliche Haus niemals verlassen hat, auf. Der Mutter, die im überschwenglichen Stil das Glück einer Königsbraut ihr ausmalt, wendet sie die Bedenken einer Vermälung über den Stand, der Entfernung von den Eltern und der Heimath ein: jedenfalls bestehe sie auf der Erfüllung ihrer Bedingung. Zuletzt setzt sie dem Andringen der Mutter die Erklärung ins

[248] Diese Stelle ist bekanntlich in *Scarron's* Roman comique zu einer komischen Skizze benutzt worden.

Kloster gehen zu wollen, entgegen. Diese Drohung fruchtet. Die erschreckte Beatrix will nun lieber sogar Roger als Eidam annehmen, und dazu ihren Gemal bereden.

Die erste Szene des *dritten Akts* führt uns die beiden Freunde und Nebenbuhler, Leo und Roger (welcher bekanntlich bei Leo sich unter einem andern Namen eingeführt hat) im Zwiegespräch vor. Dieser Auftritt ist von schöner dramatischer Wirkung. Leo schwärmt in dem Glück, durch des Freundes Tapferkeit bald Bradamanten zu besitzen, in deren Augen er nur lebe, ohne sie doch jemals gesehen zu haben! Er beklagt, dass er sie nicht durch eigne Kraft erwerben könne. Warum ist die Liebe so blind, meint er, dass sie *seinen* Sinn gerade auf Bradamanten richtete; diese hätte vielmehr dem Freunde angehören sollen! — Roger der diese Rede mit schmerzlichen Auslassungen *für sich* begleitet, erblasst jetzt tödtlich. Leo bemerkt es: jener aber gibt als Ursache seine freundschaftliche Theilnahme. Nun gedenken sie des Ursprungs dieser Freundschaft, und Roger sagt, da er Leo das Leben verdanke, so lebe er auch nur für ihn; für ihn begehre er Gefahren zu bestehen, und also werde er auf seinen Wunsch auch, unter seinen Waffen Bradamante bekämpfen. Welche Ueberwindung Roger dieser Edelmuth kostet, zeigt der folgende Monolog — nachdem Leo abgegangen, um von Karl Ort und Stunde des Zweikampfs zu erfahren: Roger wünscht sich den Tod. — Die zweite Szene nimmt ein Monolog Bradamantens ein, in welchem sie ihr Unglück beklagend, sehnsüchtig Roger zurückwünscht. Dieser Monolog ist ganz nach Ariost (XLV, st. 26 ff.) geschrieben. — Die dritte Szene spielt zwischen Leo und Karl dem Grossen. Der erstere empfängt die Versicherung, dass Bradamante, wenn im Kampfe besiegt, ihm gehören solle. Karl fordert ihn dann auf, sich zu rüsten: die Schranken wären bereit zum Turnier. Vierte Szene. Karl, Bradamante, ein Fräulein Hippalque (welche fast die Rolle der Vertrauten der Heldin spielt). Bradamante beklagt sich, dass Roger nicht erscheine. Karl fordert auch sie zur Kampfbereitschaft auf. Bradamante will lieber sterben, als einem andern, denn Roger gehören; „besser eine geliebte Schäferin als eine Kaiserin der Welt". In der fünften Szene dieses

Akts tritt Roger in der Rüstung Leos auf: in der sechsten die gewappnete Bradamante, beide allein. Jener beklagt den traurigen Conflict, in den Freundschaft und Liebe ihn versetzt haben: er weiss keinen bessern Ausweg, als den Tod von der Hand der Geliebten. Bradamante hingegen erscheint im kriegerischen Zorne, indem sie über den zartgefärbten Schwächling Griechenlands die tapfern gebräunten Söhne Frankreichs erhebt. Sie ist im Vollgefühle des Sieges.

Im *vierten Akt*, Szene 1, erfährt Aymon den Sieg Leos, d. h. in Wahrheit Rogers, der für diesen gehalten wurde. Der Kampf wird weitläufig, grösstentheils nach Ariost's Schilderung, beschrieben; Karl, so fügt der erzählende Ritter hinzu, hat nunmehr Bradamante dem Leo zugesagt. Aymon und Beatrix beglückwünschen sich. Szene 2. Roger allein. Verzweifelnd will er in der Einsamkeit den Tod suchen: er nimmt von dem Leben, seinen Waffen und der Geliebten Abschied. Szene 3. Bradamante und ihre Vertraute. Bradamante ruft nach Roger: trotz ihrer Niederlage werde sie ihm treu bleiben, mag sie auch den Zorn des Vaters, und vor der Welt die Schmach der Unbeständigkeit auf sich laden. Szene 4. Die Vorigen, Marphise (die Schwester Rogers). Hippalque räth Marphisen, im Namen ihres Bruders, der ja mit Bradamanten verlobt sei, bei Karl Einsprache zu thun. Szene 5. Karl, Leo; hernach Aymon, Beatrix, Bradamante, Marphise. Leo verlangt die Anordnung der Vermälung; er, Karl und Aymon feiern sich einander. Man berätli über den Hochzeitstag: da erklärt Marphise plötzlich, Bradamante sei bereits vermält, und zwar mit Roger. Bradamante zur Erklärung aufgefordert, scheint durch ein hartnäckiges Schweigen diese Angabe zu bestätigen. Marphise verlangt darum, dass Leo erst mit Roger auf Tod und Leben kämpfe: Leo im Vertrauen auf seinen stellvertretenden Freund — Roger selbst — findet sich auch hierzu bereit; Marphise möge nur Roger ihm stellen. Alle bis auf Leo ab. Sechste Szene. Leo triumphirt schon im Voraus, durch seinen Freund, der alle Helden ohne Ausnahme übertreffe, von Neuem zu siegen. Da erscheint Leos Vertrauter, der Herzog von Athen, und durch ihn erfährt er Rogers plötzliches Verschwinden. Leo sieht nun seine Liebe und seine

Ehre zugleich auf dem Spiel. Er beschliesst den Freund schleunigst aufzusuchen.

Den *fünften Akt* eröffnet ein Zwiegespräch Leos und Rogers. Leo hat des wiedergefundenen Freundes wahren Namen entdeckt. Kampf des Edelmuths zwischen beiden: Leo entsagt Bradamanten. (Die Darstellung ist hier keineswegs auf der Höhe der Situation.) — In der folgenden Szene erscheinen Gesandte von Bulgarien vor Karls Throne. Sie suchen Roger, um ihm die Krone ihres Landes, das vor nicht langer Zeit seine Tapferkeit rettete, anzutragen. — Szene 3. Karl unterrichtet Aymon und Beatrix von dieser Neuigkeit, und legt für Rogér und Bradamante Fürsprache ein. Die Eltern sind nunmehr der Verbindung nicht abgeneigt. Die Schwierigkeit aber ist, Leo zufrieden zu stellen. In der vierten Szene nun tritt Leo mit einem andern Ritter in gleicher Rüstung auf: ihn stellt er als den wirklichen Sieger über Bradamante vor, dem also die Schöne gebüre. Aymon remonstrirt entrüstet; wie könne er einem *Unbekannten* seine Tochter geben! Marphise legt auch jetzt im Namen ihres abwesenden Bruders Verwahrung ein. Da fordert sie Leo auf, dem Unbekannten in die Augen zu blicken. Sie erkennt ihn mit Entzücken. — Die Auflösung des Räthsels gibt dann Leo, indem er dem Kaiser die Geschichte seiner Freundschaft mit Roger erzählt. In dem folgenden Auftritt erfährt Bradamante von ihrer Vertrauten ihr Glück. Die Schlussszene, welche alle Hauptpersonen versammelt, enthält den Segenswunsch des Kaisers, und die Verlobung seiner eigenen Tochter mit Leo. —

Wie man sieht, hat diese Tragikomödie Garnier's, die nach heutiger Titulatur ein *romantisches Schauspiel* genannt werden würde, einen ganz andern Reichthum von Handlung, als sein Trauerspiel *die Jüdinnen*. Mannigfache Kräfte wirken hier gegen einander: die Verwickelung ist nicht gering. Die Komposition des Stücks ist trotz einzelner Mängel nicht schlecht: die Szenen sind freilich oft noch zu locker verbunden; der Monolog herrscht auch hier noch, wie bei allen Anfängen des Dramas, allzusehr vor; manches ist in ungeeigneter, der dramatischen Wirkung nachtheiligen Weise geordnet: es ist unschwer, solche Mängel aus unserer Analyse zu erkennen. —

Der Dialog ferner ist frei von jenem Sentenzenkram, den man als nothwendigen Schmuck der *Tragödie* damals erachtete, er bewegt sich oft lebhaft und leicht, nur um das Ziel der Handlung zu fördern. Im Allgemeinen ist der Ausdruck den Situationen und Charakteren entsprechend. Ein wahrer tragikomischer Ausdruck findet sich nur in den burlesk übertriebenen Rodomontaden des alten Aymon, der hier schon die Rolle des spätern *Matamore* spielt. Komisch ist überhaupt der Gegensatz des prosaisch nüchternen, hausbackenen Elternpaars Bradamantens dieser Heldin und ihrem Bruder gegenüber, ein Gegensatz der freilich nicht consequent durchgeführt ist. Die Tragikomödie hat einen freiern dramatischen Stil, aber er wird leicht auch ein unreiner, denn die Mischung des Komischen und des Tragischen zu einer harmonischen Totalität bietet solche Schwierigkeiten, dass es dazu eben auch eines Shakespeare'schen Genius bedarf. — Merkwürdig ist noch — worauf wir schon hindeuteten — dass in diesem Schauspiel zugleich mit der *Liebesintrigue* schon die *Vertrauten* der spätern französischen Tragödie erscheinen, obwohl sie in der *Bradamante* nur erst sozusagen aushülfsweise auftreten. Ich meine die Rollen der Hippalque und des Herzogs von Athen; Leo selbst sagt bei des letztern Auftreten (IV, 6.):

Mais voilà pas Basile, honneur de nostre Grèce,
A qui tous mes sécrets fidellement j'addresse? —

Man sieht, auch diese Eigenthümlichkeit der französischen Tragödie hat sich gewissermassen *organisch* entwickelt.

Die Bradamante Garnier's war für die *Aufführung* geschrieben. Der Dichter sagt es selbst in der Vorrede; die Stelle, in mehrfacher Beziehung wichtig, lautet: „Weil es hier keine Chöre, wie in den vorausgehenden Tragödien gibt zur Unterscheidung der Akte, so wird demjenigen, welcher diese Bradamante darstellen lassen wollte, gerathen, sich der *Entremets* zu bedienen, und sie zwischen den Akten einzulegen, um dieselben aus einander zu halten, und nicht in unmittelbare Folge zu bringen was einigen Zeitabstand erfordert". — Auf diese Stelle haben wir früher hingewiesen[249], man ersieht daraus offenbar, was sich von selbst schon nicht anders erwarten liess,

[249] S. pag. 156.

dass die *Tragödien* in einem Zuge, ohne eine andre Unterbrechung als die der Chorgesänge gespielt wurden. Erst mit der Tragikomödie traten *nach Entfernung des Chors Zwischenakte* ein, und damit die Möglichkeit einer freiern Bewegung rücksichtlich des Orts und der Zeit: denn man muss natürlich zugleich in Betracht ziehen, dass das damalige Theater keine solche Dekorations-*Verwandlungen*, kaum überhaupt Dekorationen in der Art wie das heutige hatte.

Dass die Bradamante wirklich gespielt wurde, sehen wir aus dem *Roman comique* von *Scarron*, der was das Schauspielwesen anbetrifft, nach dem Leben geschrieben wurde, da ja Scarron die Idee zu dem Roman selbst durch die Vorstellungen einer herumziehenden Schauspielertruppe in der Stadt Mans, wo er sich im Jahr 1646 eine Zeit lang aufhielt, kam. Obwohl nun in dem Roman selbst die ebenda erwähnte Aufführung der Bradamante[250] in eine etwas frühere Zeit, nämlich in die Kindheit einer der Heldinnen des Romans, welche davon Mittheilung macht, verlegt wird: so muss man doch annehmen, dass mindestens im Anfang des XVII. Jahrhunderts dieses Stück noch gespielt wurde, wenn wir seine Aufführung nicht in die Zeit der Conception des Romans selbst verlegen wollen. Hieraus geht aber jedenfalls hervor, dass das Stück besondern Beifall seiner Zeit auch auf der Bühne gefunden hatte. — —

Als *Resultat* unserer Betrachtung der dramatischen Production Garnier's ergibt sich für die Entwickelungsgeschichte der französischen Tragödie Folgendes:

Einerseits hat *das den Alten einfach nachgebildete Trauerspiel* in den *Jüdinnen* Garnier's die für jene Zeit in Frankreich mögliche ästhetische Ausbildung sowohl, als Naturalisirung — wir wagen diesen juristischen Ausdruck hier zu gebrauchen — erlangt. In der Komposition wird da über die Grenzen der antiken Form, die man freilich nur soweit als man sie begriff, nachbildete, noch nicht hinausgegangen: der Hauptträger der-

[250] Rom. com., partie II, ch. 3.

selben, der Chor wird beibehalten. Der Ausdruck des Pathos die poetische Beredtsamkeit aber — auch in der antiken Tragödie bei der strengen Einfachheit ihrer Form ein um so bedeutenderes Moment — ist schon in nicht geringem Grade national und vervollkommnet: nicht wenig unterstützt und getragen von einem der französisch nationalen Beredtsamkeit durchaus entsprechenden Verse, der sich unter dem Einfluss der dramatischen Diction ihren Zwecken gemäss bereits bedeutend entwickelt hat. So unvollkommen noch die Tragödie in den *Jüdinnen* sich darstellt: doch hat sie einen gewissen formellen Abschluss.

Andererseits aber ist die *Tragikomödie*, das ernste Schauspiel freieren Stils, in Garnier's Bradamante zum ersten Mal bedeutender behandelt — nicht bloss eine Folge von Garnier's höherer dichterischen Begabung und seiner auf einem anderen Felde erworbenen dramatischen Erfahrung, sondern auch der Wahl des Stoffes, der bereits poetisch bearbeitet war und einer solchen dramatischen Behandlung gerade so wohl entsprach. Vor Garnier wissen wir von keiner einzigen französischen Tragikomödie, die durch irgend welchen ästhetischen Werth sich auszeichnete, die das Product eines wahren *Dichters* gewesen, wie denn aus dieser Zeit auch nur wenige, wohl eben deshalb, uns erhalten blieben: jetzt war nun ein *Beispiel* gegeben. Die Bradamante war nicht bloss ein Theaterstück — denn die Hoftragikomödien scheinen eben *nichts weiter* gewesen zu sein — sondern trotz aller innern Unvollkommenheit doch ein poetisches Werk. Freilich die Bradamante selbst war als kein Trauerspiel anzusehen. Die Tragikomödie überhaupt aber, damals, wie wir früher zeigten, als eine Spezies des Trauerspiels betrachtet, enthielt in der That auch Elemente desselben; jedenfalls war sie die Trägerin des Moments des Fortschritts für die Tragödie selbst; die Tragikomödie war noch zu *keinerlei* formellen Abschluss gelangt, auf ihrem Felde konnte die geniale Individualität in voller Freiheit sich geltend machen.

Die Frage war nunmehr für die Zukunft des französischen Trauerspiels damals: welche Ausgleichung der Gegensatz jener *klassischen* Tragödie und dieses *romantischen* patheti-

schen Schauspiels der Franzosen finden würde, *zu wessen Gunsten* jene Ausgleichung entschieden werden würde: würde die Tragikomödie unter dem Einfluss der den Alten nachgebildeten französischen Tragödie sich zu einer bestimmten, und nationalen tragischen Kunstform allmälig entfalten, und die in der Literatur durch Garnier vollends schon eingebürgerte klassische Tragödie verdrängen; oder würde nur diese unter dem Einflusse jener in ein neues Stadium der Entwickelung treten, in welchem sie die letzte nationale Vollendung erhielte? Das letztere war an sich das wahrscheinlichere, denn eben die klassische Tragödie hatte in der Nationalliteratur sich bereits in einer *bestimmten*, wenn auch sehr unvollkommenen, aber was das wichtigste ist, doch *nationalisirten* Form eingebürgert, und festgesetzt. Denn man muss wohl festhalten, dass die Natur des französischen Pathos — und in diesem ruhte das *nationale* Moment jener Tragödie damals — wie uns dies Pathos in den Jüdinnen z. B. entgegentritt, sich nur unter dem Einfluss der klassischen Kunstform entwickelt hatte, und wesentlich von derselben getragen wurde. — Hierin liegt eben die geschichtliche Bedeutung des erzählten Zeitraums.

BLICK AUF DIE FOLGEZEIT BIS CORNEILLE.

—

Obwohl wir hier das uns zunächst gesteckte Ziel erreicht haben, müssen wir doch auf die Folgezeit bis Corneille wenigstens einen Blick werfen, nicht so sehr um den besondern Einfluss Garnier's zu constatiren, als, was wichtiger, den dargestellten Zeitraum vollständig geschichtlich zu begreifen, da jede Epoche nur aus der vorhergehenden und nachfolgenden zugleich sich erklärt. Wir werden dann, wenn auch nicht im Einzelnen ausführlich darlegen, doch im Allgemeinen anzeigen können, wie jene Frage an die Zukunft des französischen Trauerspiels gelöst ward.

Unmittelbar nach Garnier, oder genauer schon seit dem Anfange der achtziger Jahre, bis zum Ende des Jahrhunderts bietet sich unsern Blicken, wenn wir die Verzeichnisse der damals erschienenen neuen Werke mustern, ein wahres Chaos dramatischer Production dar: alle Arten und Abarten des ernsten Schauspiels (welches allein ja hier zunächst in Betracht kommt) dauern fort; aber das nicht allein, es mischen sich auch die Gattungen, und so entstehen die seltsamsten Zwidderbildungen. So begegnen wir einmal noch hin und wieder reinen Mystères und Miracles, und zwar der Märtyrer wie der Heiligen, nicht minder allegorischen Moralitäten, selbst von der ganz allgemeinen Art: zugleich aber Stükken, die aus der Mischung des Mystère und der Moralité, andern, die aus der des Mystère und der klassischen Tra-

gödie, ferner solchen auch, die aus einer Verbindung der letztern mit der allegorischen Moralité entsprungen erscheinen u. s. w. So treten — um von den genannten drei Missbildungen Beispiele zu geben — in „dem gehässigen und blutigen von dem verfluchten Kain an seinem Bruder Abel vollbrachten Morde" (1580 erschienen) neben den biblischen Personen die allegorischen: *die Gewissensbisse, das Blut Abels, die Sünde, der Tod* auf[251]; so finden sich Mysterien der Märtyrer ganz im Stile des öfters citirten der heil. Barbara mit allem Aufputz aus der Folterkammer, aber im Alexandriner verfasst, auch in fünf Akte getheilt, mit Chören und dem antiken Boten; so begegnen wir ferner einer Moralité, in welcher die sieben Todsünden, und die sieben entgegengesetzten Tugenden durch ebensoviele berühmte Männer des *Alterthums* vertreten sind — bis auf den Neid, dessen Repräsentant Mahomet der falsche Prophet ist: das Stück, *die poetische Hölle* betitelt (1586 erschienen) spielt in der Unterwelt, wo Radamantes mit zwei Collegen, die Sünden verurtheilt und die Vertreter der Tugenden in die elysäischen Felder sendet[252]. — Eines durch seinen Stoff denkwürdigen Stückes, das auch aus einer Mischung des Mystère und der antiken Tragödie hervorgegangen zu sein scheint, aus dem Anfang der achtziger Jahre, sei noch besonders gedacht, nämlich der *Histoire tragique de la Pucelle de Dom Remy, autrement d'Orléans, nouvellement départie par actes,* et représentée par personnages *avec choeur* des enfans et filles de France[253]. Die Chorgesänge

[251] S. *Bibl. d. th. fr.* I, p. 240.

[252] S. *Bibl. d. th. fr.* I, p. 277 f. Ein merkwürdiges Pendant zu dieser Moralité ist *die Pest der Pest oder das göttliche Gericht* von Dumounin (1584 bei Gelegenheit einer schon einige Jahre in Frankreich grassirenden Epidemie verfasst); man sehe das Personenverzeichniss: Theodice, Kaiser (das göttliche Gericht), Pronée, Kaiserin (die Vorsehung), Limomart, Gesandter (Hungersnoth, Krieg), Dagan, Secretair („Fortification", Befestigung?), Igine, Tochter des Theodice (die Gesundheit), der Kelte, Vasall des Kaisers (das französische Volk), die Pest, Prinzessin vom Hofe des Kaisers, Amazone; Autan ihr Leutenant (der Südwind) u. s. w. S. darüber *Sainte Beuve*, Tableau, p. 297. *Bibl. d. th. fr.* I, p. 256.

[253] Nach dem *nouvellement départie* etc. zu schliessen, möchte man fast glauben, dass dies von einem *Geistlichen*, und zwar *auf dem Lande*, verfasste

schliessen die einzelnen Akte, obwohl Zeit und Ort öfters wechseln. Derselbe Stoff ist in einer 1603 anonym erschienenen, 1611 und 1626 neu aufgelegten Tragödie behandelt. Diese Stücke sind fast einzig in ihrer Art, da hier einmal die Nationalgeschichte, und zwar ihretwegen, in vaterländischem Interesse, und nicht einer *politischen* Tendenz zu Gefallen behandelt ist [254]. — Dass jene dramatischen Missbildungen unter sehr verschiedenen, ihnen meist nicht zukommenden *Titeln* sich produziren, wird nicht verwundern. So nennen sie sich öfters *Tragédie*, meist dann aber mit einem Zusatz, als *morale*, *allégorique* u. s. w.

Die den Alten nachgebildete, die klassische Tragödie, und zwar in den verschiedenen von uns bezeichneten Schattirungen, findet auch, wie sich erwarten lässt, fortdauernd Behandlung; öfters werden dieselben Stoffe von Neuem ergriffen, so Sophonisbe, Kleopatra, David u. s. w.; diese Tragödien sind vor allen andern ernsten Schauspielen im Allgemeinen bei weitem am besten formell ausgeführt. Ein Fortschritt über Garnier hinaus in ästhetischer Rücksicht, findet aber hier keineswegs statt — dagegen, nur zum Nachtheil des Dramas, allerdings in einer andern Beziehung. Hatte nämlich schon Garnier, wie wir sahen, den Einfluss der Politik, welche damals den Nationalgeist weitaus vor allem Andern beschäftigte, auf seine poetische Production nicht zurückweisen können, im Allgemeinen ihn aber in ein erlaubtes, ja seiner Dichtung vortheilhaftes Mass eingeschränkt — so ward jetzt von einem Theil seiner Nachfolger die Tragödie zum Tummelplatze der

und ebenda vorgestellte Stück eine *Bearbeitung* eines Mystère war. Wir haben schon ein Mystère desselben Stoffes kennen gelernt (s. Note 90a.): ob nun aber *dieses* gerade jener Bearbeitung zu Grunde gelegt war, können wir nach den kargen Mittheilungen, die über beide Stücke uns vorliegen, nicht entscheiden; nach ihnen zu urtheilen, möchte man indessen eher die Frage verneinen. S. über die Hist. tragique de la Pucelle *Parfait*, III, pag. 446 ff. und *Bibl. d. th. fr.* I, p. 236 ff.

[254] Nur ein Stück dieser Art finden wir noch in dieser Periode erwähnt, und auch in diesem ist ein *Heiliger* wiederum der Held, nämlich die Tragédie *Saint Clouaud, Roi d'Orléans* (1599 erschienen). S. *Bibl. d. th. fr.* I, p. 320 f. — Eine mythische Franciade, wahrscheinlich durch *Ronsard's* Epos hervorgerufen, kann hier nicht in Betracht kommen.

Partheileidenschaften der Gegenwart, zum Werkzeug politischen und religiösen Fanatismus, politischer Rache selbst herabgewürdigt. Nichts ist für jene Zeit, und ihr Verhältniss zur Poesie, zum Drama insonderheit, charakteristischer. All die *renommirten*, denn berühmt mögen wir nicht sagen, politischen Tragödien jener Zeit sind Werke der katholischen d. h. klerikalen Parthei: zwei *Guisiaden* (1589 und 1592 erschienen), in welchen die Ermordung der Guise den Gegenstand bildet, und die Treulosigkeit des königlichen Mörders, zumal in der einen auf das heftigste gebrandmarkt wird; eine Tragödie (schon 1575 erschienen) hat die Ermordung *Coligny's* zum Gegenstand, indessen nur um den Helden in der schmachvollsten Weise herabzusetzen, der sich selbst in dem Stück der ruchlosesten Thaten und Absichten anklagt; in einem andern Stück *Chilperich II.* (1590 gedruckt) wird unter diesem Namen Heinrich III. geschmäht[255]. Diese politischen Tragödien waren meist ganz in der klassischen Kunstform gehalten; neben den Persönlichkeiten der Geschichte der Gegenwart — die häufig auch noch lebten — erschienen die Götter der Ober- und Unterwelt: in dem *Coligny* richtet Mercur eine Botschaft Jupiters bei Karl IX. aus, ein Monolog der Furie Alecto eröffnet eine der Guisiaden; der Chorgesang fehlte in ihnen nicht, die Schlusskatastrophe berichtete ein Bote. Noch merkwürdiger ist, dass die Stücke, wie es scheint, keineswegs bloss für die Lectüre, sondern auch für die Aufführung geschrieben waren, was von der letzten der oben genannten Tragödien geradezu documentirt ist, da durch Parlamentsbeschluss ihre Vorstellung in dem Collège des Cappettes zu Paris 1594 verboten, und der Verfasser welcher der Régent eben dieses Collegs war, in die Conciergerie deshalb abgeführt wurde[256].

[255] S. Titel und Inhaltsangabe der drei erst genannten Tragödien in *Bibl. du th. fr.*. I, p. 271 u. 276, p. 287 ff., p. 206.

[256] Die Parlamentsregister unter dem Datum des 23. August 1594 enthalten: „Sur ce que au collège des Cappettes (Montaigu) a esté affiché par la ville se debvoir jouer demain une comédie intitulée: *la Tragédie du Roy Chilpéric deuxième*, le principal du collège mandé et amené Louis régent, *qui a représenté le prologue;* et advoué le dict Léger, Léger estre l'autheur — arresté que le dict Léger sera présentement mené à la conciergerie, et faict défences de jouer la dicte tragédie". Revue rétrosp. IV, p. 354.

Selbst einer Vermischung dieser *politischen* Tragödien mit dem geistlichen Schauspiel begegnen wir, z. B. in dem von einem Mönch in Flandern verfassten, 1588 erschienenen Stück *Le petit Razoir des Ornemens mondains*, „in welchem", wie der Titel weiter besagt, „all das Elend der Zeit sowohl der Ketzerei als dem überflüssigen Leibesschmuck zugeschrieben wird". In dieser *Tragödie* treten der Herzog von Parma mit seinem Heer, und ihm gegenüber, als die Häupter der Ketzer, mehrere ungenannte Stabsoffiziere der niederländischen Rebellen auf: zugleich ist aber auch der Himmel durch Vater, Sohn und heiligen Geist sowie die Jungfrau Maria und die heilige Elisabeth vertreten. Eine Berathung des Herzogs mit dem Erlöser selbst eröffnet das Stück, das in fünf Akte getheilt ist[257].

Eine Periode solcher Vermischungen der dramatischen Stile und Gattungen, musste an sich der *Tragikomödie* ein ausgedehntes Feld der Ausbreitung darbieten: und in der That tritt dieselbe, indem noch mehrere besondere Umstände günstig influiren, in dieser Zeit immer mehr in den Vordergrund — nicht qualitativ indessen, sondern quantitativ. Diese begünstigenden Umstände waren vorzugsweise: einmal die sehr beifällige Aufnahme, welche das *Schäferdrama* damals bereits in Frankreich fand, eine durch ihren dramatischen Charakter der Tragikomödie verschwisterte Gattung[258], von welcher, wenn nicht schon am Ende der siebziger, doch im Laufe der achtziger Jahre in Frankreich selbst fünfaktige Stücke erschienen[259]; dann das Beispiel der *Bradamante* des damals so berühmten Garnier, in welchem Stück die Tragikomödie eine gewisse formelle Ausbildung erlangt hatte, das aber nicht minder den Weg auch für die rechte Wahl der Stoffe wies. So

[257] S. *Bibl. du th. fr.* I, p. 280 ff.

[258] Die Schäferdramen führen auch nicht selten den Titel *Tragi-comédie pastorale.*

[259] Nach der oft citirten *Bibl. du théâtre franç.* (von La Vallière) I, p. 220, soll das fünfaktige Schäferdrama von Jacques de Fonteny *La chaste Bergère* in einer Ausgabe eines Werks *Le Bocage d'Amour* v. J. *1578* sich schon finden. Das wäre also drei Jahre vor dem ersten Erscheinen des Aminta! *Brunet* citirt in seinem Manuel nur die obige Angabe der Bibliothèque, ohne sie indessen weiter zu bestätigen.

wurde in der Folgezeit nicht bloss der rasende Roland von Neuem, sondern auch das befreite Jerusalem als Quelle von diesen romantischen französischen Tragikern benutzt. Zeigte sich darin wie in der Pflege der Pastorale, zugleich überhaupt der fortdauernde Einfluss der italienischen Literatur, so wirkte ferner der Tragikomödie *direct* förderlich die damals immermehr sich ausbreitende Bekanntschaft mit der *spanischen* Literatur, insonderheit dem Drama selbst und der Novelle. Die Verbindung mit Spanien, das in jener Zeit fast drohte, Frankreich seiner Universalmonarchie einzuverleiben, war niemals eine lebhaftere: die ultramontane Parthei wurde ja, seitdem sie mit dem eignen katholischen Könige offen zerfallen, zu einer spanischen; und diese Parthei hatte ihren Schwerpunkt gerade in der *Hauptstadt*, die schon das Centrum der Bildung, mindestens der Literatur war. Endlich war die Lage der Bühne, zumal des öffentlichen Pariser Theaters von nicht geringem Belang.

Wir haben schon früher erzählt, dass 1588 etwa die Passionsbrüderschaft ihr Privilegium und Local einer der wandernden Schauspielertruppen verpachtete: jetzt erst war die *Möglichkeit* der Entwickelung einer Kunstbühne gegeben. In den nächsten Jahren indessen, wo der Lärm des Bürgerkriegs die Mauern der Hauptstadt selbst umtobte, der Fanatismus der Partheien seinen Gipfelpunkt erstieg, konnten natürlich solche Schöpfungen des Friedens noch gar nicht gedeihen. Es lässt sich denken, dass die Vorstellungen jener Schauspielergesellschaft in dieser Zeit häufig unterbrochen, und überhaupt wenig besucht waren. Directe Nachrichten haben wir aus dieser Zeit über dieselben keine. Verschiedenes aber deutet darauf hin, dass vorzugsweise *Farcen* in dem Burgunder Hotel damals gespielt wurden[260], welche dramatische Gattung auch das Repertoire der *herumziehenden* Schauspielertruppen ganz beherrschte, und selbst viel später noch ihre

[260] Dieser Ansicht ist auch *Guizot*, Corneille et son temps, p. 150, Note 2, wo er meint, dass das Theater des Hôtel de Bourgogne und das *du Marais* sich *ursprünglich* dadurch unterschieden hätten, dass dort gewöhnlich Farcen, hier Komödien (sic) und Tragödien gespielt worden wären.

Stärke und das Lieblingsgenre ihres Provinzialpublikums bildete[261]. Spielten die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne damals aber noch andre Stücke, ernsterer Natur — und dies ist mir nicht unwahrscheinlich, obschon es nur ausnahmsweise geschehen sein wird — so ist sicherlich anzunehmen, dass es *Tragikomödien* waren. Denn da ihr Publikum wesentlich dasselbe, als das der Passionsbrüder war — sie rivalisirten ja früher mit denselben — so empfahl sich die Tragikomödie wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Profanmysterium, mit jenen Romanen und Historien, welche die Passionsbrüder zuletzt dargestellt hatten. Nicht unwichtig ist in dieser Beziehung noch, dass das älteste der gedruckten Dramas Hardy's (1601 erschienen) *Les chastes et loyales amours de Théagène et de Cariclée*, eine Bearbeitung des Romans von Heliodor, das unzweifelhaft eine Tragikomödie zu nennen wäre, obwohl es gar keine dramatische Gattungsbezeichnung auf dem Titel enthält, in 8 *Journées* noch abgetheilt ist. — Die dramatischen Vorstellungen der Collegien, und damit die Aufführungen der eigentlichen *Tragödien* dauerten zwar fort, mussten aber von der Ungunst der Zeitverhältnisse sicher noch weit mehr leiden. Die dort gespielten *politischen* Tragödien zeigen allein schon, wie in den die Literatur pflegenden Kreisen selbst das Kunstinteresse zeitweilig ganz im politischen untergegangen war. Die Collegienbühne büsste damit die höhere ästhetische Bedeutung und Berechtigung ein. Um so rascher und leichter nur musste sie vor der sich entwickelnden Kunstbühne verschwinden[262].

Aus diesem dramatischen Chaos der letzten zwanzig Jahre ging am Schlusse des Jahrhunderts wieder ein Epoche machender Dramatiker hervor, dessen Name dann an der Stelle des

[261] *Scarron*, Roman comique, l. l. heisst es in der Erzählung der Caverne: „*La Farce* divertit encore plus que la Comédie (genauer die Tragi-comédie), *comme il arrive d'ordinaire partout ailleurs hors de Paris*".

[262] D. h. die dramatischen Vorstellungen in den Collegien, wo sie im XVII. Jahrhundert noch vorkommen, waren nunmehr nichts weiter als gelehrte Schulaktus, ohne alle öffentliche Bedeutung, am wenigsten für das Drama. Vgl. *Monteil*, Histoire des divers Etats, IV, ch. 11, insonderheit die Noten dazu.

bunten Gewirrs, eine Zeitlang fast allein in den Jahrbüchern des Theaters und des Dramas verzeichnet ist. Wir meinen den Theaterdichter HARDY: seine Existenz war nur auf die Bühne begründet. Nachdem mit dem Regierungsantritt Heinrichs IV. der Bürgerkrieg beendet, und unter der klugen Herrschaft dieses grossen Fürsten die Wunden der Nation einer schnellen Heilung entgegengingen, konnte endlich auch die *Bühne* in ihrer lange verzögerten Entwickelung fortschreiten. Mit dem Frieden wandte das Volk dem Schauspiel ein neues Interesse zu. Während der Pariser Messen spielten auch wandernde Truppen; die Passionsbrüderschaft, als die Eigenthümerin des Theaters des Hotels von Bourgogne, begann wieder ihre Reclamationen: aber das Volk war jetzt dieser Beschränkung seiner *Circenses* müde, es insultirte die privilegirten Schauspieler; es kam zu Theaterkrawallen, dies wirkte — das Parlament entschied (1596), dass während der Messe, namentlich der von St. Germain den Provinzialtruppen erlaubt sei, in der Hauptstadt zu spielen, allerdings gegen eine der Passionsbrüderschaft zu zahlende Entschädigung [263].

Diese Erlaubniss veranlasste nun die Gründung eines *neuen* Theaters. Eine Schauspielergesellschaft nämlich, die wahrscheinlich schon öfters während der Messe in Paris gespielt, schloss mit der Passionsbrüderschaft ein Uebereinkommen, wodurch ihr gegen eine bestimmte Abgabe auch ausserhalb der Messzeit zu spielen gestattet ward. In dem Hôtel d'Argent des Quartiers *du Marais* oder du Temple eröffnete diese Gesellschaft ums Jahr 1600 ihr stehendes Theater. Ihre Hoffnungen beruhten auf der Verbindung mit einem Autor, der im Stande wäre, allein ein ganzes Repertoire zu schaffen: Hardy war von ihnen engagirt, der älteste Theaterdichter Frankreichs, nämlich ein solcher, der allein davon lebte, für die Bühne zu schreiben [264]. Hardy entwickelte in seiner Stellung eine staunenswerthe Thätigkeit: nach Einigen hat er 600, nach Andern sogar 800 Stücke verfasst; wenn es wahr ist, dass er für ein Stück nur drei Thaler bekommen, so hätte ihn die Noth viel-

[263] *Delamare*, Traité de la police, liv. III, tit. 3, ch. 4.
[264] *Guizot* l. l. p. 130.

leicht auch zu solcher überschwenglichen Production getrieben. Aber das Bedürfniss von Bühnenstücken war auch für jene Theater in der That damals gross. Sie spielten schon mehrmals die Woche, und das Publikum, das nur unterhalten sein wollte, verlangte vor Allem Mannigfaltigkeit. — In diesem Stadium der dramatischen Entwickelung, und namentlich für die Production Hardy's, zumal in ihren Anfängen, kam nun Alles darauf an, *von welcher Beschaffenheit jenes Publikum war*. Diesen für die Entwickelungsgeschichte zumal der französischen Tragödie in jener Epoche wichtigsten Factor hat man seltsamerweise meist gar nicht in Betracht gezogen. Jene Theater waren aber damals im eigentlichen Sinne des Worts Volkstheater: bis in das zweite Dezennium des XVII. Jahrhunderts wenigstens war das *tonangebende* Publikum in den Pariser Schauspielhäusern die grosse Masse der Ungebildeten, mindestens der literarisch nicht Gebildeten, Leute von der Art, welche zu Gunsten der Jahrmarktsbühnen mit Steinwürfen und Kanonenschlägen gegen das Hotel von Bourgogne ihre Demonstrationen machten[265]. *Suard*, der in seinem Ueberblick der Geschichte des alten französischen Theaters diesen Punkt gelegentlich ins Auge fasst[266], ohne

[265] S. oben. — *Delamare*, l. l.

[266] *Suard*, l. l. p. 135 ff. — Von welcher Art das Publikum war, lässt auch eine polizeiliche Verordnung vom Jahr *1609*, in Betreff der Schauspieler des Hôtel de Bourgogne und des Hôtel d'Argent, erkennen. Ruhestörungen vor dem Theater müssen sie hervorgerufen haben. In dieser Verordnung wird hauptsächlich einmal der Preis ermässigt, und zwar auf 5 Sous (!) für das Parterre, auf 10 für die Logen und Gallerien bestimmt; ferner wird verordnet, dass während des Winters die Theater präcis 1 Uhr geöffnet werden, und mit Schlag zwei das Schauspiel beginne, das um halb fünf spätestens geschlossen werden müsse. Noch wird den Theatern verboten, „irgend welche Komödien oder Farcen" aufzuführen, ohne dass sie dem königlichen Procurator vorher mitgetheilt sind. *Delamare*, der diese Verordnung abdruckt (a. a. O.), bemerkt, an jenes Verbot anknüpfend: „il n'y eut que *le bas peuple* ou tout au plus quelques libertins qui s'accommodèrent de ces spectacles ridicules, si indignes du théâtre français". — Erst seit den zwanziger Jahren erlaubten auch die Dichter ihre Namen als Verfasser auf die Theaterzettel zu setzen. (*Sorel*, Bibl. franç., p. 185.) — Wie keine Regel ohne Ausnahme, so wurde auch in der Epoche Hardy's das Hôtel de Bourgogne selbst vom ganzen Hofe mit einem Besuche beehrt; so lesen

indessen seine Tragweite zu ermessen, macht darauf aufmerksam, dass der Adel bis auf Ludwig XIV., indem er grossentheils auf dem Lande lebte, schon deshalb die Theater der Hauptstadt selten besuchte; die anständigen Frauen konnten aber bis zu Corneille's Zeiten kaum dem Schauspiel beiwohnen: *Rotrou*, Corneille's Freund, sieht sich wenigstens in der Vorrede eines seiner Stücke zu der Versicherung veranlasst, das Theater sei *nunmehr* so wohl geregelt, dass es von ehrbaren Frauen ohne Bedenken besucht werden könne. Und in der That war in der Epoche Hardy's die Bühne nicht bloss noch der Schauplatz mehr oder weniger obscöner Farcen [267], die bei keiner Vorstellung fehlen durften, sondern auch die andern Gattungen des Dramas ohne Ausnahme, die Tragödien so gut wie die Schäferdramen zeigen meist in Reden und Handlungen eine grenzenlose Unschicklichkeit, die nicht selten ganz in das Schamlose übergeht. Nicht wenig wurde diese Roheit hier (wie auf der englischen Bühne) dadurch gefördert, dass — fast auch bis zu Corneille's Zeit — nur Männer, und keine Frauen spielten. Es hätten sonst nicht solche Szenen vorkommen können wie in dem *Scédase* Hardy's, in welchem Stück zwei junge Mädchen fast vor den Augen des Publikums genothzüchtigt werden! So frei damals auch noch der Ton selbst in den höheren Ge-

wir unter d. J. *1607* in dem *Journal du Règne de Henri IV*, (T. III. pag. 408 ff.): Le Vendredi 26 de ce mois (Janv.) fut jouée à l'Hôtel de Bourgogne à Paris une plaisante *farce*, à laquelle assistèrent *le Roy, la Reine et la plupart des Princes, Seigneurs et Dames de la Cour*". Die an diesem Tag gespielte Farce, über welche dann weiter Nachricht gegeben wird, war übrigens *politischen* Inhalts, und der König selbst wurde darin nicht verschont: dies kann zu *diesem* Theaterbesuche des Hofs die Veranlassung gegeben haben; von einem andern haben wir in dem Journal keine Nachricht gefunden. — Die angezeigte Art des Publikums erweist sich auch recht aus den komischen *Prologen* der Schauspieler, die *Parfait* gibt, s. insbes. V, p. 146.

[267] *Parfait*, l. l. IV, p. 254—264, gibt eine solche *Farce plaisante et récréative* — in welcher der unter dem Namen, „dicker Wilhelm" damals berühmte Schauspieler des Hotels von Burgund mitwirkte — unter dem Datum *1617*, und zwar vollständig. *Diese* Farce ist nun allerdings ihrer Anlage nach nicht unanständig; einige Phrasen jedoch in der vierten Szene, die wir hier nicht citiren wollen, zeigen zur Genüge, welcher Ton im Dialog dieser Stücke noch herrschte.

sellschaftskreisen war, dennoch ist mit Gewissheit zu behaupten, dass wenn *ihr* Ton in dem Theaterpublikum der massgebende gewesen wäre, die Stücke Hardy's nicht eine solche Indecenz zeigen könnten — obwohl sie in dieser Rücksicht vor andern gleichzeitigen Hervorbringungen sich noch vortheilhaft auszeichnen!

Zunächst muss man also zur Beurtheilung der dramatischen Production Hardy's festhalten, dass das Publikum, welches über das Schicksal seiner Bühnenarbeiten, in den Zeiten seiner Blüthe wenigstens, entschied, nicht das der höher, insonderheit auch nicht der literarisch Gebildeten, sondern die Masse des damals noch gar ungebildeten Mittelstandes war. — Hardy arbeitete aber nicht bloss im Hinblick auf die Aufführung, sondern für die augenblicklichen Bedürfnisse einer bestimmten Bühne, oft heute für übermorgen, für einen Theaterabend, wo gerade seine spielenden Collegen dramatisches Futter gebrauchten[268]. Er beschwert sich deshalb auch öfters über gewisse Buchhändler, welche seine rohen improvisirten Skizzen diebischer Weise sich angeeignet und gedruckt hatten[269]. Etwa nur den zwanzigsten Theil seiner Stücke gab er selbst im Druck heraus, nachdem er sie zuvor überarbeitet[270]. Hardy war kein Künstler, möchte man sagen, sondern ein Handwerker, der auf Bestellung für Geld zu bestimmten ihm aufgegebenen Zwecken arbeitete, der in allen Formen, die man wünschte, produzirte, diese selbst nach dem Bedürfniss veränderte, der das Material überall nahm, wo er es am leichtesten und billigsten haben konnte. Hardy verfolgte also weder bewusst, noch unbewusst rein *poetische* Zwecke. Nicht leiteten ihn auf seiner dramatischen Laufbahn die objectiven Kunstgesetze, das versteht sich von selbst, aber ebensowenig der Genius: er selbst berief

[268] *Guerret* im Guerre des Auteurs (p. 161 f.) sagt von Hardy: On sait que bien souvent deux mille vers ne lui coutoient que vingt-quatre heures. *En trois jours il faisoit une comédie, les comédiens l'apprenoient, et le public la voyoit.*

[269] *Sainte-Beuve*, Tableau p. 305.

[270] Es sind 34 Stücke, die von 1624—28 in Paris erschienen. S. die Liste ihrer Titel bei *Parfait*, l. l. IV, p. 20 ff., welcher in demselben Bande auch von ihrem Inhalt, freilich meist nur sehr unvollkommen Bericht gibt.

sich seinen literarischen Kritikern gegenüber, welche auf Grund des poetischen Gesetzbuchs des Horaz seine Werke verurtheilten, nicht auf sein Genie etwa, sondern auf das Bühnenherkommen und das Belieben des Publikums; alles was der Gebrauch billigt, und was dem Publikum gefällt, wird mehr als legitim: antwortete er[271]. Und was für ein Publikum war das seine! — Ein solcher Dramatiker konnte wohl, indem er ein paar Jahrzehnte die Bühne beherrschte, und über ein halbtausend Stücke zur Aufführung brachte, einen Einfluss auf den Entwicklungsgang des Dramas ausüben, aber keineswegs eine Umwälzung hervorrufen. Da ihm die *selbstschöpferische* Genialität fehlte, konnte sein Einfluss ohnehin nur ein *negativer* sein.

Die Stücke Hardy's waren Tragödien, Tragikomödien und Pastoralen: er übernahm die überlieferten Formen, indem er sie nur seinem Theater anzupassen bemüht war. Die Mehrzahl auch unter seinen gedruckten Dramen sind *Tragikomödien*, zumal auch manche der *Tragédie* betitelten Stücke offenbar noch zu ihnen zu rechnen sind, indem sie nur der Flüchtigkeit oder Laune des Verfassers den Titel Tragödie verdankten. Gleiches gilt von einzelnen der Pastoralen. Jene romantischen Schauspiele also, die meist einen glücklichen, seltner einen traurigen Ausgang haben, die Tragikomödien bildeten den Hauptstock des Repertoirs seiner Bühne, wo sie wahrscheinlich vor Hardy schon, wie wir früher andeuteten, heimisch geworden waren; und um so mehr prävalirten sie, als die eigentliche Komödie dort nie gespielt wurde, wie dieselbe denn speziell in *dieser* Zeit überhaupt gar keine Pflege, auch nicht literarisch mehr findet[272]. Die Tragikomödien besassen in der That auch die besten Mittel, das Publikum jener Theater zu *unterhalten*. Hier war dem Belieben des Autors der

[271] — — mais que ceux-là (nämlich die Kritiker) se représentent *que tout ce qu'approuve l'usage et qui plaît au public devient plus que légitime.* *Hardy's* Vorwort zu Théagène und Chariclée.

[272] Das *nachträgliche* Erscheinen dreier Komödien *La Rivey's 1611* kann hier nicht in Betracht kommen: man hat sehr wenige und keine sichern Angaben über das Leben dieses Dichters, aber man bedenke nur in unserm Falle, dass seine andern Lustspiele 32 Jahre früher herauskamen.

vollkommenste Spielraum gegeben; hier liess sich die grösste *Mannigfaltigkeit und Abwechslung* erzielen. Hardy war denn auch bestrebt, in denselben eine so bunte und verwickelte Fabel, als möglich zu bieten, alle Affecte zugleich, freilich in der rohesten Weise anzuregen: an drastisch wirksamer Handlung fehlte es in diesen Stücken Hardy's nicht, dies ist lobend anzuerkennen, aber — und dies vermindert sein Lob ungemein: die Fabel war in den meisten Fällen wo nicht ganz, doch zum grössten Theil das Werk eines Andern. In dieser Beziehung hatte Hardy kein grösseres Verdienst, als etwa unsere Birchpfeifer: wie diese englische Romane und Auerbach'sche Dorfgeschichten, so setzte Hardy griechische Romane, spanische und italienische Novellen, und spanische Schäferromane in Szene. Zu Tragikomödien wurden sie *zugeschnitten* (wie die Birchpfeifer'schen Stücke) nicht *komponirt*[273]: und Hardy hatte noch den besondern Vortheil, dass ihm der Schlusseffect bei dieser Zurichtung keinerlei Sorgen machte; das Ende konnte lustig oder ernsthaft sein, je nachdem es ausfiel: eine Tragikomödie kam heraus. Die Handlung entspringt nicht aus den Charakteren; im Gegentheil es wird die Charakterzeichnung nur durch die einzelnen Situationen allemal bestimmt, und danach verändert. Daher fehlt dem Pathos die innere Wahrheit. Was die Diction betrifft, so verfällt Hardy ebenso sehr in die Seichtigkeit der Trivialität als in die Ueberschwenglichkeit des Schwulstes, beide aber verschwinden oft in einer grenzenlosen Incorrectheit, die sogar das Verständniss erschwert. Ein wahrhaft *poetisches* Streben irgendwelcher Art zeigt Hardy auf dem Gebiete der Tragikomödie gerade am al-

[273] Ein eclatantes Beispiel gibt seine Tragikomödie *La force du sang*, welche aus der bekannten Novelle des Cervantes fabrizirt ist. Man höre den kurzen Bericht *Parfait's* (IV, p. 165): Au premier acte Léocadie qui est l'héroïne du poème, est enlevée par D. Alphonse, qui la viole. Au commencement du second elle est renvoyée, et deux scènes après elle sent des symptômes certains de grossesse. Le troisième acte ouvre par son accouchement et la naissance d'un fils, qui à la fin de ce même acte est un enfant de huit à dix ans. Le quatrième et le cinquième acte servent à la reconnoissance de l'enfant, et au mariage de Léocadie avec D. Alphonse, son ravisseur.

lerwenigsten — gelang ihm hier und da ein Zug, ein Vers, eine Wendung, nun so war es ein glückliches Ungefähr. Unter seinen Händen wurde daher die Tragikomödie gar nicht *fortgebildet*: sie entwickelte sich weder zu einem romantischen Trauerspiel, noch zu einem Zweig der Komödie, zum Intriguenstück (was später geschah); sie gelangte überhaupt zu keiner abgeschlossenen Kunstform. —

War nun die Tragikomödie das der damaligen Bühne wahrhaft homogene Schauspiel, so unternahm es doch Hardy, auch Tragödien zu verfassen: wahrscheinlich that er es im Interesse der Mannigfaltigkeit und Abwechselung, wohl auch weil er bei der Behandlung gewisser Stoffe, z. B. aus der alten und der biblischen Geschichte, — die er, weil sie leicht zu haben waren, sich nicht entgehen lassen mochte — das Herkommen, ohnehin ja seine Autorität, respectirte, endlich vielleicht um auch dem kleinern Theil seines Publikums, welcher allerdings mit der Zeit sich vergrösserte, dem der höher Gebildeten, eine Concession zu machen, demselben Publikum, das noch Jahr für Jahr neue Auflagen Garnier's nöthig machte. Dem sei indess wie ihm wolle — Hardy verfasste und brachte zur Aufführung eine Anzahl Stücke, die wenigstens ihrer äussern Form nach den Titel Tragödie, den sie führen, in der That verdienten. In *diesen* Trauerspielen Hardy's erscheint die Form der klassischen Tragödie, wie sie Frankreich sich angeeignet, wieder, nur den Anforderungen des Theaters, für welches Hardy arbeitete, entsprechend modifizirt. Die Tragikomödie, das *Normalstück* dieses Theaters, wies da den Weg. Der Chor vor allem wurde aufgegeben: warum sollte man von der Regel des Zwischenakts, den die Tragikomödie eingeführt, abweichen? Die innere Bedeutung des Chors musste ohnehin einem Hardy ein Geheimniss sein, und um so mehr, als dieselbe schon lange, selbst in vielen Stücken eines Garnier nicht mehr zur Anerkennung gekommen war. Der Chor sei eine überflüssige Zuthat, meinte Hardy, die unnütze Mühe mache. Sein Publikum, an die unterhaltenden *Entremets* gewöhnt, würde auch schwerlich damit zufrieden gewesen sein, lange lyrische Declamationen zwischen den Akten mit anzuhö-

ren [274]. Mit dem Chor fiel das Haupthinderniss einer Erweiterung der Schranken der Zeit- und Orteinheit hinweg. Hardy bediente sich dieser grössern Freiheit, doch sehr massvoll: die Zeitdauer überschreitet in seinen Tragödien kaum die Grenze von zwei Tagen, wo sie sich nicht auf Einen Tag einschränkt; auch die Szene wechselt meist nur in einem begrenzten Raum, wie es ja auch schon vordem, wie wir sahen, der Anwesenheit des Chors zum Trotz, in den Tragödien des XVI. Jahrhunderts geschah. Der monologsprechende Schatten, die vertraute Amme, und vor allem der die Schlusskatastrophe berichtende Bote fehlen selten. Dagegen ist die Rhetorik der Garnier'schen Tragödie ermässigt: d. h. das dort übermächtig herrschende Moment pathetischer Beredtsamkeit ist durch die leichtere Beweglichkeit eines mehr in dem Charakter einer Conversation gehaltenen, freilich aber oft deshalb auch ungemein trivialen Dialogs, und durch eine grössere Mannigfaltigkeit und Lebhaftigkeit der Handlung im Interesse eines allgemeinen Publikums, wie es das Hôtel d'Argent besuchte, eingeschränkt. Das Verdienst gebührt Hardy — und es ist nicht gering anzuschlagen — dass er auf diesem dramatischen Gebiet zuerst der Vermitteler der Literatur und der Bühne ward. Es ist nicht sein einziges. Durch seine Thätigkeit überhaupt ward zuerst ein Nationaltheater für das moderne Schauspiel in Paris, d. h. in Frankreich begründet. Dadurch nämlich, dass er das Repertoire seiner Bühnenarbeiten über *alle* damals in der *Literatur* vertretenen Arten des Dramas ausdehnte, dass er diese auf einer Bühne einführte, wo bis dahin eine mehr oder weniger *improvisirte* Farce, die als ein literarisches Product in ihrer damaligen Gestalt kaum überhaupt zu betrachten war, ganz dominirte — dadurch gewann er einerseits für das öffentliche Theater mit der Zeit mehr und mehr

[274] In einzelnen der *gedruckten* Stücke Hardy's findet sich der Chor indessen noch, sogar in einer Tragikomödie (allerdings einer von tragischem Ausgang): doch kann er von Hardy erst in der Ueberarbeitung für den Druck hinzugefügt worden sein. — Boissin, ein schlechter Tragiker des zweiten Jahrzehnts, sagt im Vorwort eines seiner Stücke sehr bezeichnend: Je n'ai point *accompagné* mes oeuvres de *choeur*, attendu qu'on les retranche le plus souvent en représentant les histoires. *Parfait*, l. l. IV, p. 247.

das Publikum der höher Gebildeten: andererseits aber gab er den Schauspielern auch die Gelegenheit zu einer höhern Ausbildung. Denn einer solchen musste sowohl die formelle, als noch mehr die stoffliche Mannigfaltigkeit seiner Stücke, selbst ihre ästhetische Unvollkommenheit förderlich sein, letztere, weil sie der Entwickelung des Schauspielers ein freieres Feld eröffnete. Hardy machte also mit einem Wort das Theater, die Bühne zu einem Nationalinteresse: und damit empfing auch die Literatur einen neuen Antrieb, dessen sie damals von solcher Seite wohl bedurfte, sich dem Drama zuzuwenden. — So erklärt sich auch das Ansehn, dessen Hardy gegen Ende seiner Laufbahn eine Zeit lang sich erfreute, nicht minder aber, dass dies Ansehn, weil auf keinen innern poetischen Werth gegründet, so schnell, noch vor Hardy's Tode erlosch, und nicht einmal die Erinnerung des Datums desselben der Nachwelt überliefert ward [215].

Keineswegs die *Tragödie* war es indessen, welcher jener Impuls, der von der Entwickelung einer Kunstbühne der dramatischen Literatur damals ward, zunächst vorzugsweise zu statten kam. Nur Eine Tragödie von Belang reiht sich in dem zweiten Dezennium des XVII. Jahrhunderts an die Productionen Hardy's. Es ist das um d. J. 1617 zuerst aufgeführte Trauerspiel *Pyrame et Thisbé* von THÉOPHILE. Allerdings dieser Tragiker war durch Hardy's Theater vornehmlich erweckt worden. Théophile war einer der begeistertsten Verehrer Hardy's, „welchen", wie er in einer hochtrabenden Ode sagt, „als ihren Meister zu erkennen, sich die grössten unserer

[215] Man weiss nur, dass er in dem Zeitraume zwischen 1628 und 1632 gestorben ist; in jenem Jahre gab er noch den letzten Band seines Theaters heraus, aus d. J. 1632 aber findet sich ein Plaidoyé seiner *Wittwe*. — Was Hardy's Ansehn betrifft, so legte bei seinen Lebzeiten das glänzendste Zeugniss *Théophile* für ihn ab, in der weiter unten citirten Ode. Nach Hardy's Tode aber ist es der Renommist *Scudéry*, der zumeist seinen Ruhm noch verkündet: er nennt Hardy einen grossen Mann, dessen Werke unnachahmlich sein würden, wenn er nicht aus Noth, sondern zum Vergnügen geschrieben hätte. *(La Comédie des Comédiens.)* Corneille selbst spricht von Hardy stets mit einer gewissen Achtung.

Dichter zur Ehre schätzen müssen" [276]. Aus dem enthusiastischen Lobgesang dieser Ode, welche durchaus nicht den Eindruck eines conventionellen Panegyrikus macht, geht schon hervor, wie es Hardy ist, dem Théophile den Antrieb zu seiner dramatischen Production verdankte. Seine Tragödie, das einzige Drama wahrscheinlich, das er geschrieben hat, erfreute sich auch eines solchen Erfolgs, welcher den Ruhm selbst seines Meisters verdunkelte [277]. Dieses Stück genauer kennen zu lernen, ist wichtig genug. Da es nämlich, obwohl auf Anregung der Bühne geschrieben, keineswegs eine Schöpfung derselben, wie Hardy's Productionen doch immer mehr oder minder, sondern ein unbefangenes Werk wahrer poetischer Begeisterung war: so offenbart es, welche Wandlung die Tragödie Garnier's unter der Bühnenherrschaft Hardy's auch als rein *literarisches Product* erfahren; so kann es sicherer, als die Stücke Hardy's selbst, das Stadium bezeichnen, wo die französische Tragödie, nachdem sie die Schule Hardy's, der sie zuerst bühnengerecht für ein allgemeines Publikum machte, durchlaufen, in ihrem Entwickelungsgange damals angelangt war. Geben wir deshalb von diesem Stück hier eine kurze Analyse.

Im *ersten* Akt werden wir zunächst von der Liebe des jungen Paars durch einen langen Monolog Thisbes, welcher das Stück eröffnet, unterrichtet. Die dann folgenden Szenen machen uns mit den Hindernissen, welche ihrer Verbindung drohen, obwohl nur unvollkommen, bekannt. Nachdem Thisbe ihre phrasengeschmückte Rede geendet, gesellt sich eine alte Gouvernante zu ihr, die Heldin, deren Benehmen der Familie gar verdächtig erscheine, zu beaufsichtigen; wird aber von ihr mit sehr groben Reden verabschiedet. Daran reiht sich dann

[276] S. d. Ode *Au Sieur Hardy* in *Théophile's* Oeuvres, éd. Rouen, 1640, II, p. 107. Sie beginnt: Coutumier de courre une plaine, Qui s'étend par tout l'Univers, Toi seul sais composer des vers *Trois milliers tout d'un haleine* — —Verglichen mit andern „*beaux esprits*", einem Malherbe, Bertaud etc. erscheine Hardy wie eine grosse schlesische Fichte über Gebüschen, wie ein Ocean von Poesie unter murmelnden Bächen.

[277] *Scudéry* sagte von Théophile's Tragödie: „Il n'est mauvais qu'en ce qu'il est trop bon; car excepté ceux qui n'ont point de mémoire, *il ne se trouve personne qui ne le sache par coeur*". Coméd. des Coméd. (1634 gespielt).

eine Szene, in welcher Pyramus' Vater gegen einen Freund seinen Zorn über die Liebe seines Sohnes, aber ohne Anführung irgend eines Motives, ausspricht. In der letzten Szene endlich erscheint der König, der wahnsinnig in Thisbe verliebt, einem vertrauten Diener *Syllar* kurzer Hand seinen Entschluss, des Nebenbuhlers durch Mord sich erledigen zu wollen, ankündet. Der König glaubt, in seiner Eigenschaft als Stellvertreter der Götter auf Erden sich zu einer solchen Handlung berufen: „denn", sagt er, „seinem Könige zu missfallen, heisst ein Verbrechen begangen zu haben". Der Vertraute erbietet sich von selbst zu der That, wohingegen der König ihm reichliche Belohnung verspricht. Alle Szenen dieses Akts, sieht man, sind ohne jegliche Verbindung. — Im Beginn des *folgenden* Akts versucht ein Freund umsonst, Pyramus seine Liebe zu Thisbe auszureden. Pyramus erklärt ihm, dass ihre Herzen von der Natur einmal für einander bestimmt wären. Nach Verabschiedung des Freundes erfolgt das erste Rendezvous an der Mauerspalte. Thisbe gelobt, nach vielen glühenden Liebeserklärungen, binnen einer Stunde zurückzukehren.

Der *dritte* Akt ist dem Anschlag des Königs gewidmet. Syllar hat sich für die That noch einen Genossen zugesellt: dieser aber bekommt, während sie dem Opfer auflauern, Gewissensbisse. Eine lange politisch-moralische, oder vielmehr unmoralische Discussion ist die Folge. Die Frage handelt sich zuerst um den unbedingten Gehorsam gegen das königliche von Gott stammende Ansehn, welchen Syllar geltend macht. Als der Genosse im vorliegenden Falle sich nicht dabei beruhigen mag, droht ihm der andre mit der königlichen Macht. Auch dies Mittel greift noch nicht durch. Aber welche Macht wäre gewaltiger? Die des Goldes. „Ja", sagt endlich Deuxis, der Kamerad Syllar's, „vor dem Gold streckt die Ehre die Waffen: es reinigt das Verbrechen, und heilt uns von Allem!" — Nun erscheint Pyramus, jene greifen an: Deuxis fällt auf den Tod verwundet, Syllar hingegen flieht. Der Sterbende, sein Herz zu erleichtern, entdeckt Pyramus, wer der Urheber des Anschlags sei. Pyramus beschliesst hierauf, alsbald mit der Geliebten zu fliehen. — Der König wird am Schlusse des Akts noch von dem Geschehenen unterrich-

tet; er verlangt von Syllar, den Mord von Neuem zu versuchen.

Im Beginn des *vierten* Aufzugs sprechen sich die Geliebten an der Mauer, Pyramus fordert zu unverzüglicher Flucht auf, worein zu seinem Entzücken Thisbe ohne Zaudern willigt. Der Platz des Zusammentreffens wird bestimmt. — In der zweiten Szene erzählt Thisbes Mutter ihrer *Confidente* einen schrecklichen Traum, den sie gehabt hat. Er enthält vorbildlich die Schlusskatastrophe; sogar der Löwe erscheint in demselben. Die besorgte Mutter erklärt sich nunmehr, leider zu spät, bereit, den Wünschen der Tochter ferner nicht entgegen zu treten. In der dritten Szene finden wir Thisbe bereits unter dem Maulbeerbaum. Sie sieht den Löwen nahen, und entflieht.

Der letzte Akt enthält nur zwei Monologe. Man kann sich denken, dass sie gar lang sind. Pyramus endigt seine Rede, indem er sich ersticht, wie im *Ovid* sich anklagend, Thisbes vermeintlichen Tod durch die Wahl des Orts selbst verschuldet zu haben. Thisbe zurückkehrend entdeckt den Leichnam; sie motivirt des Pyramus' Tod damit, dass er geargwöhnt sie liebe ihn nicht, weil sie nicht zur Stelle gewesen. Mit ihrem Selbstmord schliesst das Stück.

Man sieht leicht: Théophile ist bei *Garnier* wie bei *Hardy* in die Schule gegangen; er hat die Tragödien jenes gelesen und studirt, die Tragödien und noch mehr die Tragikomödien dieses in dem Theater gesehn und bewundert. Auf Garnier weist nicht bloss das Pathos der langen Monologe hin, trägt dasselbe hier ein anderes Kolorit auch: sondern namentlich jene politischen und moralischen Discussionen, welche, mit Sentenzen verbrämt, die Stelle des Dialogs fast überall einnehmen, wo nicht die beiden Liebenden miteinander reden — mit einem Wort jene dialogische Rhetorik, die einen so wesentlichen Bestandtheil der klassischen französischen Tragödie auch später, freilich in einer andern, höhern, geläuterten Weise bildet. Sogar finden wir auch hier (und zwar noch in der Ausgabe von 1640) bisweilen einzelne Sentenzen durch Anführungszeichen herausgehoben. Zumal die letzte Szene des ersten, sowie die erste des dritten Akts zeigen das Vorbild

Garnier's ganz handgreiflich. Hardy aber scheint, wie wir andeuteten, mehr durch seine Tragikomödien, als seine eigentlichen Tragödien auf Théophile influirt zu haben. Schon der Gegenstand des Stücks erinnert an jene weit mehr, als an diese. Zwar gehörte er dem Alterthum an, doch hatte Théophile ihn, wie es scheint, durch Vermittelung einer romantischen, einer spanischen Quelle, geschöpft; er hat ihn auch ganz im Sinne moderner Romantik aufgefasst und behandelt. Nicht bloss die blutige Schlusskatastrophe, ein Doppelmord selbst, geht auf der Szene vor sich, sondern auch die entscheidende Handlung des dritten Akts, die ingleichen blutiger Natur ist, wird dem Auge des Zuschauers nicht entzogen. Die Zeiteinheit aber ist von dem Dichter mit Bewusstsein eingehalten: hingegen erscheint der Ort theils ganz allgemeiner — man möchte sagen fast abstracter Natur, wie im ersten Akt, wo sämmtliche Szenen wohl unter derselben Dekoration gespielt wurden; theils wird er aber, und sogar während ein und desselben Akts offenbar verändert, wie im vierten Aufzug. So sieht man, wie die durch poetische Tradition überlieferten Gesetze der Tragödie zum Theil noch streng, zum Theil aber schon gar nicht mehr beobachtet werden: wie mit Einem Wort das den Schwerpunkt der *Tragikomödie* bildende Moment, das pittoreske, auf die Augen wirkende lebhafter realer Action sich in dem Schosse eines auf die ideale Macht poetischer Beredtsamkeit wesentlich begründeten Trauerspiels bereits einen bedeutenden Platz errungen hat. Mochte es damals nicht möglich scheinen, dass jenes Moment in der französischen Tragödie zur Herrschaft gelangte?

Nun aber tritt uns eine höchst eigenthümliche geschichtliche Erscheinung entgegen. Trotz des grossen Beifalls, den *Pyrame et Thisbé* errang, wird über ein Jahrzehnt seit der ersten Aufführung dieses Stücks die Tragödie in Frankreich so gut wie gar nicht mehr cultivirt; mit einem Male bleibt dies Feld der dramatischen Dichtung ganz brach liegen. In dem Zeitraum von 1617—1629 (wo Mairet's Sophonisbe zuerst gespielt ward) ist kein einziges Trauerspiel von dem geringsten Belang, d. h. von nur einigem Erfolg und Ansehn damals, kaum ein paar überhaupt in den Annalen der dramatischen Literatur ver-

zeichnet[278]. Auch von der Bühne, wie wir indirect wenigstens zu erweisen gedenken, verschwindet die eigentliche Tragödie fast ganz mit seltenen Ausnahmen, vielleicht dass ausser Théophile's Trauerspiel noch ein paar ältere Tragödien von Hardy selbst gespielt wurden. Um dieselbe Zeit, als diese Lethargie des Trauerspiels eintrat, hören auch (mit d. J. 1619) die Auflagen der Werke Garnier's, die bis dahin im XVII. Jahrh., wie schon erwähnt, fast Jahr für Jahr neu gedruckt waren, auf.

Dieses literarische Phänomen, bisher niemals, so viel ich weiss, hervorgehoben, oder wahrgenommen, obwohl es manches Auffallende in dem weitern Entwickelungsgange der französischen Tragödie erklärt, hatte seinen Grund nicht in der Lage der Bühne und des Dramas — denn der theatralische Erfolg der Tragödie Pyramus und Thisbe hätte vielmehr zur Nacheiferung reizen müssen — sondern in einer neuen, eigenthümlichen Richtung, welche gerade um jene Zeit die französische Poesie überhaupt einschlug, eine Richtung, die in Théophile's Trauerspiel selbst, und zwar in dem Kolorit seines Pathos, der Eigenthümlichkeit des sprachlichen Ausdrucks, zuerst bedeutender sich ankündete. Diese neue Phase der Literatur aber war hauptsächlich bedingt durch eine neue Wendung und Wandlung in der Bildung der höhern Gesellschaft.

[278] Dass die Herausgabe der im Druck erschienenen Stücke Hardy's gerade in diesen Zeitraum fällt, spricht nicht *gegen* unsre Behauptung — denn dieselben waren, bei weitem die meisten wenigstens, lange zuvor gespielt worden — sondern *dafür:* Hardy, so glauben wir, gab seine Stücke erst da im Druck heraus, als sie nicht mehr auf der Bühne zogen. Denn keinem Zweifel unterliegt das, dass im J. 1623, als die Herausgabe des Théâtre Hardy's begann, seine *Herrschaft* über die Bühne zu Ende war. Daher kam es denn auch, dass seine Stücke *gedruckt* so wenig Erfolg hatten, sie kamen zu spät. — Von zwei Tragödien Hardy's nimmt indessen *Parfait* an, dass sie erst nach Théophile und zwar in den Jahren 1619 und 1621 *verfasst* worden wären. Ausser ihnen führt er in diesem Zeitraum bloss noch vier Trauerspiele von Borée, 1627 gedruckt, und zwei von Mainfray, 1618 und 1621, auf — beide äusserst mittelmässige Poeten, nach Parfait's Urtheil: jedenfalls aber ohne allen Ruf und Bedeutung.

Nothwendig ist es auf diese Kultur- und Literaturentwickelung Frankreichs damals hier einen Blick zu werfen, wollen wir erklären nicht bloss warum die Tragödie in jene Lethargie versank, sondern auch in welcher Weise sie aus derselben erweckt wurde. Es ist daher keine Episode, die wir im Folgenden dem Leser vorführen.

Wir haben schon im Anfange dieses Abschnitts des fortdauernden Einflusses der italienischen Kultur auf die französische gedacht, und wie sich demselben allmälig der der spanischen Literatur und Bildung, etwa seit den achtziger Jahren des XVI. Jahrhunderts hinzugesellte: das Drama, das unter allen Verhältnissen fast für solche Einflüsse am empfindlichsten ist, gleichsam ein Barometer der Bildung, war auch dies Mal zuerst, und lebhaft genug berührt worden; die Pflege, welche das Schäferdrama und die Tragikomödie schon damals fanden, war ja ein Resultat jener Einflüsse. Um dieselbe Zeit begann aber bereits in Italien selbst die *spanische* Kultur, zunächst auf dem Boden der Gesellschaft, die nationale Bildung zu verdrängen: mit dem Anfange des XVII. Jahrhunderts gab sie schon dort, und damit in Europa den Ton an. Der politischen Herrschaft Spaniens, die nur noch eine nominelle war, folgte die soziale — bis über beide später Frankreich triumphirte, bestimmt die eine, welche innerlich hohl war, zu zertrümmern, die andere in sich aufnehmend zu absorbiren, und so eine Zeitlang eine doppelte Weltherrschaft auszuüben. — Als nun etwa im zweiten Dezennium des XVII. Jahrhunderts, das der französischen Nation eingeborne soziale Talent in den höhern Gesellschaftskreisen sich zu einem neuen Leben zu entfalten begann, nachdem lange Zeit der Druck der religiösen und politischen Kämpfe es niedergehalten: war es also die *spanische* Bildung, unter deren Einfluss es sich entwickelte.

Diese spanische Bildung aber war wie die Literatur der Spanier damals von dem Geschmack der Dichterschule *Gongora's* beherrscht, jener *Gebildeten* κατ' ἐξοχήν, der *Cultos*, deren Stil als zumeist hervorstechendes Merkmal *metaphorische* Ueberladung und Gesuchtheit kennzeichnet. Dieser Geschmack war in Spanien ein Product der Gesellschaft wie der Literatur; man weiss in der That nicht, wem von beiden die Vaterschaft

in höherem Grade zukommt[279]: so verbreitete er sich denn auch sowohl auf dem sozialen, als auf dem literarischen Wege. In Paris fand er in dem Salon des Hauses *Rambouillet* unter der Aegide der Gemalin (einer geborenen *Italienerin*) und der Tochter des Marquis von Pisani seine erste Pflege, als er auf dem Felde der Poesie fast gleichzeitig in dem Stile *Théophile's* hervortrat. Ist doch in einem zu jener Zeit renommirtesten Werke Gongora's, dem idyllisch-epischen Gedicht *Piramo y Tisbe*, welchem unter wenigen andern dieses Dichters später die Auszeichnung eines Commentars eben wegen des von den Zeitgenossen so hochgeschätzten metaphorischen Halbdunkels ward[280], derselbe Stoff als in des Franzosen Trauerspiel behandelt! Théophile, der auch in seinen lyrischen Dichtungen diesem Geschmacke ganz huldigte, ward daher der erste Dichterliebling der neuen französischen Gesellschaft, des Hauses Rambouillet insbesondre, in dem dieselbe damals ihren Centralpunkt fand. Das Ausland selbst hatte zwei bedeutende Repräsentanten jenes Geschmacks als seine Propaganda nach Paris entsendet: Spanien einen Vertreter der Gesellschaft, das spanisch gewordne Italien seinen berühmtesten Dichter. Jener war *Perez*, der bekannte Geheimsecretär Philipps II., welcher durch seine höfischen Talente nicht minder, als durch seine politischen glänzte[281]: dieser *Marini*, der italienische Gongora; kein Schüler zwar des letztern: indem der Abergeschmack Marini's, obwohl im Resultat derselbe, sich selbständig entwickelt hatte, zum Theil aus analogen, zum Theil aus ganz

[279] Gongora lebte an dem Hof und bewarb sich um dessen Gunst gerade zu der Zeit, als er seinen „gebildeten Stil" mit Bewusstsein ausbildete. Der ausgezeichnetste seiner Schüler in Spanien, den Gongora selbst noch überlebte, der Graf *Villamediana* war zugleich der erste aller Höflinge zu Valladolid. Sein Liebesverhältniss zu der Königin, Philipps III. Gemalin, kostete ihm das Leben (1621). Villamediana gab seiner Zeit an dem spanischen Hofe den Ton an. — Vgl. *Ticknor*, Gesch. der span. Literatur, übers. von Julius II, p. 149—152.

[280] Illustracion y Defensa de Piramo y Tisbe. Compuesta por D. Luis de Gongora y Argote, escrivialas Christoval de Salazar Mardones. Madrid. 1636. 4.

[281] Zu den Correspondenten des Perez gehörte der Marquis von Pisani.

andern Momenten, aber ohne Zweifel unter dem indirecten Einfluss der spanischen Bildung[282]. Marini lebte bekanntlich von 1615—23 an dem Hofe Marias von Medici, Heinrichs IV. Gemalin. Er gehörte zu den Anbetern der Marquise von Rambouillet, die er in manchem Madrigal feierte. In Paris war es, wo er seinen Adonis vollendete, wo dieses italienische Meisterstück jenes Modegeschmacks mit einem lobpreisenden Vorwort eines *französischen* Kritikers versehn, 1623 an das Licht trat, und seinem Schöpfer alsbald einen Weltruhm begründete. — Auch die Vermählung Ludwigs XIII. mit Marie Therese von Spanien 1615 war der Einführung des *Cultorismus* günstig.

Dieses neue gesellschaftliche Leben, dessen Ton und Färbung von Beginn, wie wir sahen, einen schon literarischen Charakter hatte, gewann nun in Frankreich sehr bald über die schöne Literatur die Herrschaft, welche seit der Entwickelung der *modernen* Poesie bis dahin die Wissenschaft ausgeübt hatte. Bis zur Schwelle des Zeitalters Ludwigs XIV., zumal aber in den nächsten Dezennien bekam die Literatur einen vorwiegend gesellschaftlichen Charakter. Es war die Blüthezeit der *beaux esprits* und der *précieuses*. Die gefeiertsten Helden dieser Literaturepoche, ein *Voiture* im Anfang, ein *Benserade* später, waren Briefsteller und Gelegenheitspoeten. Selbst der bedeutendste Schriftsteller damals, der sich zum Rang der Klassicität erhob, *Balzac* war nur ein Epistolograph. Die Zeit der Meslin de St. Gelais, der Nachfolger Marot's schien zurückgekehrt: das Rondeau wurde von Voiture von

[282] In den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts ist ein lebhafter Streit zwischen den bedeutendsten Literatoren Italiens und Spaniens über die Frage geführt worden, welchem von beiden Ländern die Schuld der ersten Urheberschaft jenes Aftergeschmacks zukomme. Die Italiener schoben sie Gongora, die Spanier Marini zu: der eine der beiden Dichter sollte die Manier dann immer vom andern erst durch Nachahmung erworben haben. (S. darüber *Ticknor*, l. l. p. 567). Eine solche Ansicht ist aber durchaus falsch. Der Gongorismus wie der Marinismus haben sich beide der Hauptsache nach selbständig und in eigenthümlicher Weise entwickelt; des letztern Entstehung habe ich in meinem Handbuch der italienischen Nationallitératur, p. 405 ff. dargelegt. — Ueber das Verhältniss beider Manieren, die zu einander allerdings in einer Wechselwirkung standen, hat sich *Bouterwek*, Geschichte der span. Literatur, p. 429, treffend geäussert.

Neuem entdeckt; Benserade gründete seinen Ruf auf die Balletdevisen, mit deren Fabrication er vom Hofe zwanzig Jahre lang beauftragt war; beide aber wetteiferten im Sonett, dem Epigramme der Lyrik, der bequemsten Form für den Dienst der Gesellschaft, in der Witz mit Empfindung anmuthig sich paaren liess. Diese fand zu keiner Zeit in Frankreich eine solche Aufnahme, Werthschätzung und Verbreitung. Um zwei Sonette jener Hofdichter entsprang sogar ein Bürgerkrieg im Schoosse der Gesellschaft. Ein *Sarrazin*, ein *Maynard*, ein *Malleville* glänzten nur im Epigramm, Sonett und Rondeau. Auch die burlesken Dichter, an deren Spitze sich später *Scarron* stellte, verfolgten nur den Zweck gesellschaftlicher Unterhaltung; im Humor wie in der Malice, ihre Dichtungen durften nicht der Würze der *Persönlichkeiten* entbehren. Solcher Gestalt war die Hauptrichtung, der Heerweg, welchen die Literatur damals im zweiten Dezennium des Jahrhunderts einschlug: in ihm entdeckt sich vorzugsweise die unmittelbare *Herrschaft*, zu welcher die Gesellschaft über die Dichtung gelangte; *diese* Literatur, wie wir sie charakterisirten, war, wie Guizot treffend sagt, nur ein *jeu de l'esprit*[283].

Aber es gab noch eine andere Richtung, wo statt des Witzes die Phantasie regierte. Auch diese abhängig von der Gesellschaft, aber nicht in ihrem unmittelbaren Dienst, war von demselben Genius als sie, erfüllt. Hier spiegelte sich in einer breiteren und tiefern Weise die *innere* Welt der Phantasie und des Gemüths jener höhern Gesellschaftskreise ab. Da bekundet sich denn auch der spanische Einfluss bedeutsamer, der auf dem Felde des Esprit nur in der Phrase sich offenbarte. Diese Literaturrichtung ist nun in dem zweiten und dritten Dezennium vorzüglich und fast allein durch die *Schäferpoesie* (erst später auch durch den heroischen Roman) vertreten. Sowohl die Entwickelung des Marinismus als des Gongorismus geht mit einer Hypertrophie der Schäferpoesie Hand in Hand. Sie erscheint sozusagen als ein Symptom jener Ge-

[283] S. *Guizot's* geistreichen, von ächt historischem Standpunkt aus geschriebenen Abriss *De l'état de la poésie en France avant Corneille* in Corneille et son temps, insbes. p. 86.

schmacksepidemien; sie steht in einer gewissen inneren Relation damit, ohne davon das Motiv zu sein. So ist der Verfasser des Pastor Fido, *Guarini* der Vorläufer oder Herold Marini's; so deuten schon die Namen von Hauptdichtungen Gongora's „die Wälder" und „Polifem" jene Beziehung an[284]. Um so weniger nur nimmt uns in Frankreich die vorzügliche Pflege der Schäferpoesie zu jener Zeit Wunder: dazu kommt, dass gerade diese Dichtungsart schon sehr frühe, seit Virgil's Eclogen, auch im Dienst der Gesellschaft und der Höfe erscheint, was ja in Frankreich selbst, wie wir früher zeigten, schon lange der Fall war[285]. So war die Blüthenperiode der beaux esprits auch die der Schäferdichtung. 1610 begann das berühmte Werk *Urfé's*, der Hirtenroman Astrée zu erscheinen, auch nach einem *spanischen* Muster, der Diana des Montemayor, geschrieben. In keinem Werke tritt der tiefe und innige Bezug der pastoralen Dichtung zu jener Kultur- und Literaturepoche bedeutender zu Tage. Die Helden des Romans sind nur sozusagen ideale Porträts der Gesellschaft, in der sich der hochgeborne Dichter bewegte: die ganze Fabel nur eine Uebertragung des von dem Dichter in der Wirklichkeit Erlebten, und in seinen Kreisen Erfahrenen in die Welt eines phantastischen Hirtenlebens. Daher betitelte er selbst sein Werk Pastorale *allégorique;* und gibt im letzten Bande, diese sogenannte Allegorie zu lösen, den „Schlüssel", welcher die Namen der Modelle, die ihm gesessen, mittheilt. Es sind darunter die bedeutendsten Personen des Hofes, ein Herzog von Maine, eine Prinzessin von Conti, Heinrich IV. selbst und sein verstorbener Vorfahr auf dem Throne: ihre Liebeshändel werden hier zugleich mit denen des Dichters selbst in der Verkleidung eines idealischen Schäferthums erzählt. — Kann es hiernach Wunder nehmen, dass jener Zeit die Schäferpoesie als die Krone der Dichtung erschien? dass sie vor allem be-

[284] Auch die deutsche Literaturgeschichte bietet eine Analogie in dem nahen Verhältniss der Pegnitzschäfer zu der zweiten schlesischen Dichterschule.

[285] S. p. 139.

liebt ward, und im Sonnenscheine des Beifalls der Salons und des Hofes den französischen Parnass zu überwuchern begann?

An Urfé's Pastoraldichtung reiht sich gegen das Ende desselben Jahrzehnts[286] schon eine zweite Epoche machende — und diese führt uns nun zu dem Drama und der Bühne zurück. RACAN's Schäferspiel *Arténice*, bekannter unter dem Namen *Bergeries*, unterwarf nämlich der Pastorale auch das Schauspiel, auf ein Dezennium wenigstens. Hatte Théophile's fast gleichzeitiges Trauerspiel in dem Stile seines Pathos auch dem Zeitgeschmack gehuldigt, so trug es doch nur das Gewand der Zeit — Racan's Arténice hingegen schien aus dem Zeitgeist selber geboren. Daher hatte der Beifall, der ihr auf der Bühne ward, ganz andere Folgen. RACAN war es, der das Reich Hardy's zuerst erschütterte, er, und nicht Hardy, der *Garnier's* Namen, zugleich mit den *Regeln*, die er selbst in seiner Arténice gar nicht befolgte, der Vergessenheit überlieferte[287] —

[286] Damals erschien nämlich auf dem öffentlichen Theater die Arténice, wie *Parfait* (der für das Datum der Aufführung der Stücke, wenn nicht von uns eine andere Autorität citirt wird, überhaupt unser Gewährsmann ist) vollkommen überzeugend nachweist. Parfait bestimmt approximativ d. J. 1618 als das der ersten öffentlichen Aufführung (l. l. IV, p. 288). Privataufführungen solcher Stücke kamen auch noch häufig vor; so veranstaltete eine Vorstellung der Arténice ein Freund Racan's Meziriac auf seinem Landgute, halb im Freien. S. *Pélisson*, hist. de l'Académie franç. éd. 2me. I, p. 239. — Gedruckt aber kam das Stück, und zwar unter dem Titel *Bergeries* erst 1625 heraus.

[287] Es ist eine der verbreitetsten unter den verkehrten Ansichten über den Entwickelungsgang der französischen Tragödie: *Hardy* habe Garnier vollständig vergessen gemacht, wie sich noch *Taschereau* in den Noten zu der neuen Ausgabe seines Lebens Corneille's ausdrückt (— — des poètes graecofrançais, que Hardy remplaça et fit complétement oublier). Hist. de la vie de Corneille, Paris, Jannet 1855. p. 280. An solchen lächerlichen Irrthümern ist vorzugsweise allerdings die ästhetische Behandlungsweise, der Dilettantismus überhaupt in der Literaturgeschichte Schuld. Wie war, um nur zwei Punkte hervorzuheben, jene Behauptung möglich, wenn man wusste, worauf wir schon mehrmals hingewiesen haben, dass Garnier's Werke von 1600—1619 allein 17 sage siebzehn Auflagen erlebten, also gerade in der Glanzperiode Hardy's — aber man wusste dies eben nicht, und eine solche Ignoranz für einen Literarhistoriker wäre sehr lächerlich, wenn sie nicht leider gar zu gewöhnlich wäre. Ferner, wie kann man nur eine Tragödie

der mit einem Wort die organische Entwickelung der Tragödie unterbrach. Andererseits aber verknüpfte er zuerst auch die öffentliche Bühne *inniger* mit der höheren Gesellschaft, indem er den spezifischen Geschmack dieses Publikums dort auch zur Herrschaft brachte. Denn die Pastorale ward jetzt das Modeschauspiel.

Also wurde die Tragödie von der Pastorale verdrängt: der antike Klassicismus musste eine Zeitlang ganz der spanischen Romantik weichen; die Tragikomödie, deren Natur nicht der Pastorale widerstrebte, ging doch häufig in sie über. So hatte MAIRET, der bedeutendste Dramatiker nach Racan und vor Corneille, seinen ersten und zwar grossen Erfolg durch die *Tragi-comédie pastorale Silvie* (1621), in welcher ein Königssohn sich in eine *Schäferin* verliebt. Andre, *reine* Pastoralen Mairet's folgten, unter denen die *Silvanire* (1625), die, wie wir alsbald sehen werden, noch eine besondre Bedeutung für die Geschichte des Dramas hat — auch einen sehr grossen Beifall fand. Auch GOMBAUD'S Pastorale *Amaranthe* entzückte damals (1625) das Publikum. Das erste Stück CORNEILLE'S selbst, mit dem er 1629 auf dem Theater debütirte, die *Mélite* trägt wenigstens noch das *Kolorit* des Schäfergedichts; schon die Namen der Helden, *Tircis*, *Cloris* etc. deuten darauf hin (obwohl freilich auch später noch solche Schäfernamen in der Komödie Mode blieben). Die Mélite gleicht gar sehr den *spätern* Schäfer-*Lustspielen*, von denen Goethe uns Deutschen noch in der Laune des Verliebten ein Beispiel gegeben. In der That Mélite war eine zur Komödie gerathene Pastorale. Corneille, bei der Abfassung nur der Eingebung seines Genius folgend, hatte unwillkürlich eine damals neue dramatische Gattung in diesem Werke hervorgebracht, das Intriguenstück, welches jedoch unter dem Einfluss des damals herrschenden Modeschauspiels in den schmachtenden Farben desselben hier

Hardy's und eine Garnier's gelesen haben, um jene Behauptung zu wagen: denn die Lectüre Hardy's statt Garnier vergessen zu machen, ruft ihn in das Gedächtniss — trotz alle der Umwandlung, welche die ältere Tragödie durch ihn erfahren.

gemalt erscheint[288]. Der ursprüngliche Titel *pièce comique* lässt in seiner Neuheit die Originalität, in seiner Unbestimmtheit die Zwidderhaftigkeit des Stücks ahnen[289]. Diese Pastoralkomödie nun, wie wir sie am besten bezeichnen können, die gleich einem Schlussstein an der Grenze dieser Epoche — der Herrschaft des Schäferdramas — steht, hatte einen so ausserordentlichen Erfolg, dass derselbe sogar eine Revolution in den äussern Bühnenverhältnissen von Paris hervorrief. Die Truppe des Theaters du Marais hatte sich nämlich einige Zeit her mit der des Hotels von Burgund vereinigt: jetzt wagte sie es auf das Stück Corneille's hin, wieder selbständig zu bestehn. Diese Thatsache, bekannt genug, weil für Corneille so ehrenvoll, hat für uns hier aber eine besondere Wichtigkeit: sie beweist nämlich indirect, wie wenig die *Tragödie* damals noch dem Publikum sowie den Schauspielern galt — denn ein *Poète comique*[290] entschied über das Schicksal der Bühne: und doch stand an der Spitze der Schauspieler, die jetzt von Neuem das Theater du Marais begründeten, ein *Mondory*, der sieben

[288] Das idealistische, der Pastorale entlehnte Kolorit, zeigt sich recht auffallend in der Einmischung der antiken Mythologie in das an sich ganz moderne Sujet, welche in dem Wahnsinn des Eraste (Akt IV) zumeist sich offenbart. Dieser glaubt sich da nämlich gestorben in die Unterwelt versetzt, hält einen von ihm hintergangenen Freund für Minos selbst, und beichtet ihm seine Schuld, also die Intrigue verrathend. Corneille selbst deutet in seinem *Examen de Mélite* an, dass dieses sonderbare Gemälde heidnischen Wahnsinns vorzüglich dem herrschenden Bühnengeschmack zu Gefallen aufgenommen sei. — Auch in spätern Komödien, wie in der *Thuilleries* scheint die Religion der übrigens ganz modernen Charaktere geradezu die antike Göttersage zu sein.

[289] Bezeichnend ist, wie der bühnenkundige Hardy *sich half*, das Stück zu betiteln, er nannte es eine *Fárce:* keinenfalls geschah dies aus Geringschätzung, wie Einige ganz falsch angenommen. Hardy wusste vielmehr ebensowenig als damals Corneille, wie es scheint, etwas von einer speziell *Comédie* genannten dramatischen Gattung.

[290] So wurde speziell Corneille noch bis zum Cid betitelt, und nicht mit Unrecht. Mairet in einem Madrigal auf die *Veuve* Corneille's redet ihn an: Rare écrivain de notre France, Qui le premier des beaux-esprits, As fait revivre en tes écrits L'esprit de Plaute et de Térence etc.

Jahre später den Beifall in einer *tragischen* Heldenrolle fast mit dem Leben bezahlte [291]!

Doch in demselben Jahre 1629 noch tritt endlich aus dem Dunkel zehnjähriger Vergessenheit die Tragödie hervor — um nunmehr rasch einer höhern Entwickelung, ja festen Gestaltung entgegen zu gehn. Jener Pastoralendichter Mairet war es, dessen Trauerspiel *Sophonisbe*, 1629 verfasst, und wohl noch in diesem Jahre aufgeführt, eine neue Aera der französischen Tragödie eröffnet. Das Stück, nach dem Vorbild des gleichnamigen Trauerspiels von Trissin [292], im Stile der antiken Tragödie, unter Beobachtung der *Regeln* verfasst, fand ganz wider Erwarten sogleich in dem öffentlichen Theater einen ungemeinen Beifall, vielleicht weil das grössere Publikum auch der zarten Kost der Schäferpoesie dort überdrüssig war. Die Anregung aber, ja mehr der Impuls zur Abfassung dieses Stückes ward Mairet von einer andern Seite, die von jetzt ab einen mächtigen Einfluss auf das Theater und das Drama in Frankreich gewinnt. Die Kunstkritik nämlich, ein *wissenschaftlich* ästhetisches Interesse führte das Trauerspiel damals auf die Bühne zurück; und dies war von folgenreichster Bedeutung: das Trauerspiel kam so von vorn herein in ein Abhängigkeitsverhältniss zu der Kritik — der es seine Auferstehung verdankte; sie glaubte sich nun berechtigt, gerade dieser Dichtung Vormund zu spielen: ihre Anforderungen wurden zu Befehlen, ihre Lehren zu Gesetzen. Daher zum grossen Theil die *abstracte* Strenge der *Regeln* später, daher die theoretische Kleinigkeitskrämerei, der sich die Tragödie unterwarf — nachdem sie an diese Zucht sich erst gewöhnt, liess sie sich leicht die conventionellen Fesseln auch der Gesellschaft gefallen! Man wird nun einsehn, von welcher grossen, allerdings negativen Bedeutung die zehnjährige Herrschaft der Pastorale über das Theater war. Ein Pastoralendichter verfasste die erste Tragödie wieder — aber nicht aus innerem Antrieb.

[291] In der Rolle des Herodes in der Mariamne Tristan's strengte sich Mondory so an, dass ihn der Schlag rührte.

[292] Dieses war ja schon lange in das Französische übersetzt — s. p. 127 und 138 — auch schon öfters nachgeahmt worden.

Aus der Mitte jener *Savants* — denn dürfen wir *Gelehrte* sagen? — welche an dem Kardinal Richelieu einen eifrigen Gönner, aber einen Herrn auch fanden, kam der Impuls zur Wiederbelebung der rein tragischen Kunstform. In diesen Kreisen dominirte die klassische Bildung doch jetzt über der spanischen, die wissenschaftliche über der sozialen — mochten auch die Einzelnen der *Gesellschaft* angehören, ihr huldigen, oder gehuldigt haben [293]. Ein wissenschaftliches Streben begann sich vieler Literaten zu bemächtigen, selbst unter denen, welche bis dahin nur das eine Ziel, in den Salons zu glänzen, kannten: das Bedürfniss der Kritik war erwacht, die Nothwendigkeit erkannt, die schöne Literatur von der absoluten Herrschaft der Gesellschaft zu emancipiren, die Stütze der Wissenschaft ihr zurückzugeben, um so an der Stelle ephemerer Erzeugnisse der wechselnden Mode dauernde Werke für die Nachwelt zu schaffen. Indessen es gab auch noch Leute, die selbst, in der literarischen Verachtung der Muttersprache auferzogen, die Lectüre französischer Belletristik verschmähten und nur bei Cicero und Terenz Unterhaltung fanden [294]. Lateinische Gedichte wurden sogar noch von einem Balzac volle drei Bücher geschrieben: und Voiture selbst versuchte sich im Lateinschreiben. Jene wissenschaftlich ästhetischen Kreise [295] vertraten in ihrem Streben eine neue Richtung

[293] Das Streben, das sich in diesen literarischen Assemblées entwickelte, war ein ganz anderes, als das, welches einzelne Mitglieder derselben *für sich* verfolgt hatten, ja selbst damals noch verfolgten. Guizot erzählt eine in dieser Beziehung charakteristische Anekdote nach den Menagiana: Balzac resté seul avec Ménage, après une de ces réunions, lui disait en respirant: „*A présent* que nous sommes seuls, parlons librement, sans crainte de faire des solécismes".

[294] So erzählt *Pélisson*, der erste Geschichtschreiber der Akademie, von sich selbst. S. Hist. de l'Acad. l. l. p. 288.

[295] Wir können sie so am besten im Gegensatz zu den andern, den *gesellschaftlich* ästhetischen Kreisen bezeichnen; dort wurden nach wissenschaftlichen Principien, vom Standpunkt der Kunstkritik, der Grammatik u. s. w. die Erzeugnisse der schönen Literatur besprochen und beurtheilt; hier inwiefern sie den Interessen der höheren Gesellschaft dienten. Die Wir-

der Bildung, die literarisch zum grösseren Theil an Malherbe, zu einem Theil aber selbst an die Schule des Ronsard sich anknüpfend, mit der Zeit erst zu einiger Selbständigkeit sich entwickelt hatte. Der sozialen Macht, die sich im Salon Rambouillet concentrirte, gegenüber bildete sich also eine neue, die in der französischen Akademie bald ihren Mittelpunkt finden sollte. Gerade in diesem Jahre 1629 — und solche übereinstimmende Daten sind wichtig genug als Zeichen der Zeit — war es, wo jene Reunionen im Hause Conrart's (an Malherbe's Abendgesellschaften erinnernd) ihren Anfang nahmen, aus denen wenige Jahre später durch Richelieu's Einfluss die Akademie Frankreichs hervorging.

In diesen *wissenschaftlich* ästhetischen Kreisen nun konnte man sich unmöglich befriedigt fühlen von der Lage des Dramas und des Theaters; dort blickte man auf die antiken Ideale, man erinnerte sich der früheren Bestrebungen der französischen Poesie, dieselben zu verwirklichen: man erkannte, wie die verwandte italienische Dichtung auf diesem Wege doch höhere Ziele erreicht hatte, und wie sie selbst auf dem romantischen Gebiet des Schäferdramas die antiken Kunstgesetze vor Augen behalten, und so auch hier die Phantasie vor regelloser Willkür bewahrt! Und letztere beherrschte in der That damals nach allen Richtungen das französische Theater. Es trug dasselbe so durchaus den Charakter des Unfertigen, des Unreifen. Blutjunge Dichter warfen sich in diese Laufbahn, nur um rasch sich einen Namen zu erobern, indem sie dem Geschmacke des grossen Publikums schmeichelten. Sie erlaubten sich um so eher gar vieles, weil sie meist nicht daran dachten, die Stücke *drucken* zu lassen, oder geradezu dies *nicht* zu thun, beabsichtigten: denn sie wussten, dass die Stücke, die vor den Lampen glänzten, bei Tage sich nicht zeigen durften[296]. Hatte doch bis zu dieser Zeit noch Hardy

kungen dieser verschiedenartigen Associationen auf die schöne Literatur mussten ganz verschiedne sein, wenn auch die Individuen hier und dort zum Theil dieselben waren, hier und dort auch im einzelnen Falle ganz verschieden urtheilen mochten.

[296] Dies erweist recht klar der Eingang von Corneille's Vorrede zur ersten Ausgabe der Mélite: „Je sais bien que l'impression d'une pièce en

die Intendanz sozusagen der wichtigsten Bühne in Händen, er, der das Theater zuerst von der Literatur emancipirt, zum Theil aber auch von ihr geschieden hatte! — Daher war denn die Fabel, sowie die Komposition in jenen Bühnenerzeugnissen, den Pastoralen und Tragikomödien, oft genug wahrhaft abenteuerlicher Natur; den meisten dieser Dichter, die sich um die Kunsttheorie nichts kümmerten, fehlte Geschmack und ästhetische Bildung — und ihr Genie war nicht gross genug, diese zu ersetzen. So ist nicht zu verwundern, dass jene wissenschaftlich ästhetischen Kreise sich unbefriedigt fühlen mussten: und auf eine andre Entwickelung des Dramas damals hindrängten. Selbst ein Mann, der ganz der Gesellschaft angehörte, aber von gelehrter Bildung, ein vertrauter Freund Voiture's, der Kardinal de la Valette forderte schon i. J. 1625 Mairet auf, eine Pastorale unter Beobachtung der von den italienischen Dichtern befolgten Regeln zu verfassen: die, wie Mairet selbst in der Vorrede zu diesem Stücke sagt, ihm bei näherer Prüfung nur als die des antiken Dramas sich herausstellten. Mairet leistete der Aufforderung Folge, indem er seine *Silvanire* schrieb. Aber dies Beispiel, das er gab, wurde weder von ihm, noch von andern zunächst weiter befolgt. Es fand vielmehr, wie es scheint, wenig Beachtung. Mit der eigentlichen Tragödie zugleich waren auch die sogen. Regeln der Vergessenheit vollständig verfallen; beider Schicksal war aber damals in Frankreich innigst verbunden.

Unter den Vertretern jener wissenschaftlich ästhetischen Richtung, von deren Einfluss auf das Drama wir jetzt handeln, war einer der bedeutendsten und einflussreichsten überhaupt Jean Chapelain. Bei geringen poetischen Anlagen, hegte er von Jugend auf doch ein grosses Interesse für die Dichtkunst. Er war eine von jenen ästhetischen Naturen, die wohl den Trieb, aber nicht die Kraft zu poetischer Production haben. So sah er sich früh nach Hülfsmitteln um, die seichte

affoiblit la réputation; la publier c'est l'avilir — — Aussi beaucoup de mes amis m'ont toujours conseillé de ne rien mettre sous la presse et ont raison, comme je crois". Was die Mélite speziell betrifft, so fürchtet Corneille: „la lecture fera prendre mes naïvetés pour des bassesses".

Quelle dichterischer Begeisterung reichlicher strömen zu machen. Er widmete sich jahrelang in seinen Mussestunden einem ernsthaften Studium der Poetik. So erwarb er eine *gelehrte* Geschmacksbildung, welche zu der Zeit in Frankreich noch sehr selten war. Hierdurch imponirte er, und bahnte sich — der arme Hauslehrer des Marquis de la Trousse — eine glänzende Laufbahn. *D'Olivet*, der Fortsetzer von Pélisson's Geschichte der französischen Akademie, erzählt uns: Chapelain habe eine Pension von 1000 Thaler von dem Kardinal Richelieu empfangen, „und zwar", sagt d'Olivet, „beim Weggehn aus einer Conferenz über die Theaterstücke, wo er in Gegenwart des Kardinals bewies, dass man unumgänglich die drei berühmten Einheiten der Zeit, des Orts und der Handlung beobachten müsse. Nichts überraschte so sehr als diese Doctrin: sie war nicht allein neu für den Kardinal, sie war es für alle Dichter, welche er in seinen Diensten hatte. Von da an gab er eine volle Autorität über sie dem Herrn Chapelain" [297].

Diese Anekdote — wir wissen nicht, wo sie d'Olivet schöpfte — ist zwar von sehr zweifelhafter äusserer Wahrheit: aber sie charakterisirt Chapelain's Stellung und Bedeutung ganz vollkommen. Und auf Grund dieser innern Wahrheit mag sie entstanden sein. Chapelain wirkte durch die Macht des Kardinals, während er selbst dessen ästhetische Autorität war [298].

Dieser Mann war es nun, der *Mairet* zur Abfassung seiner Sophonisbe direct, oder indirect bestimmte. Darauf deutet eine Stelle der Segraisiana hin, die wichtig genug ist, wörtlich hier mitgetheilt zu werden, obwohl sie in einem gar nachlässigen Stile geschrieben ist. „Es war Herr Chapelain" — heisst es da — „welcher veranlasste, dass man die Regel der 24 Stunden in den Theaterstücken zu beobachten begann: und weil man zuerst es die Schauspieler genehmigen lassen musste, welche damals den Schriftstellern die Gesetze vorschrieben, so

[297] Hist. de l'Académie, éd. l., II. p. 152.

[298] Er war später auch bekanntlich eines der einflussreichsten Mitglieder der Akademie.

bat er den ungemein geistreichen Grafen Fiesque, von dem er wusste, dass er bei ihnen in Ansehn stand, mit ihnen davon zu reden, wie er that. Er (doch wohl Chapelain) theilte die Sache dem H. Mairet mit, welcher die Sophonisbe machte, die das erste Stück ist, wo diese Regel beobachtet wird" [299]. Der Einfluss der sich entwickelnden wissenschaftlich literarischen Kulturrichtung ist ganz offenbar, wenn auch die diffuse Mittheilung selbst im Zweifel liesse, ob Chapelain damals ihr Organ gewesen. Dass die Schauspieler damals, wie jene Stelle andeutet, von den Einheiten nichts wissen wollten, ebenso wenig aber etwas wussten, geht auch aus manchen andern Nachrichten hervor, und bestätigt nur wieder, in welchem Grade die eigentliche Tragödie der Franzosen von der Bühne verdrängt worden war. Die mit so grossem Beifall [300] gekrönte Sophonisbe brach ihr nun hier sowie in der Literatur mit einem Male wieder Bahn.

Indessen hatte die Tragödie noch einen, wenn auch kurzen, aber gefährlichen Kampf mit der Tragikomödie zu bestehn. Diese nahm noch einmal einen Anlauf und zwar einen bedeutenden, sich als ein romantisches Trauerspiel fest zu gestalten. Dieser Kampf drehte äusserlich sich um die *Einheiten*, die sogenannten *Regeln*; sie bildeten das Stichwort, das Für und das Wider der beiden Partheien. In der That aber lag eine weit tiefere Frage, als die der Einheiten diesem Kampfe zu Grunde; denn es fragte sich vielmehr, ob das französische Trauerspiel ein rhetorisch-musikalisches, oder ein drastisch-pittoreskes sein sollte; die Regel der Einheiten, und zwar in der Art, wie man sie auffasste, schloss aber die eine Entwickelung in sich,

[299] *Segraisiana*, pag. 144. S. *Parfait*, IV, p. 455. — Dafür, dass Mairet nicht aus eignem inneren Antrieb diese Tragödie zu schreiben unternahm, möchte auch sprechen, dass man dieselbe sogar für ein nachgelassenes Werk Théophile's, das Mairet sich angeeignet habe, damals zu erklären wagte. S. *Parfait*, IV, p. 278 note b.

[300] Sie wurde noch lange nachdem Corneille's Meisterstücke die Bühne beschritten, mit Beifall gespielt; und Corneille selbst vermochte mit seiner, freilich im hohen Alter geschriebenen und deshalb auch an Marasmus leidenden Sophonisbe gegen Mairet's Stück nicht aufzukommen.

die andre aus. Das Schicksal der klassischen Tragödie der Franzosen war nunmehr an Sieg und Niederlage dieser ästhetischen Theorie geknüpft. Dass die Frage aber so einseitig, theoretisch formulirt ward, war eine Folge davon, dass die Kunstkritik es war, welche die klassische Tragödie der Franzosen wiederbelebt hatte. Auch die *Savants*, die Kritik bildete den Kern der Kämpen für die Einheiten, während im Anfang die dichterische Production überwiegend auf der andern Seite noch stand, und das Volk und der Hof, d. h. die Gesellschaft, entschieden die letztere begünstigten. Jene hatte hingegen an dem allmächtigen Kardinal einen bedeutenden Rückhalt.

Der Streit um die Einheiten, welcher alsbald entbrannte, ward aber durch das grosse Treffen, das um Corneille's Cid geliefert wurde, und zwar insbesondere durch die Wirkung, die dasselbe auf Corneille selbst hatte, vollends entschieden. Daher kann Corneille's Dichterleben in dieser, seiner ersten Epoche am besten den Faden bilden, um daran die Erzählung der letzten Phase des Entwickelungsgangs des französischen Trauerspiels bis zu seiner festen Gestaltung, zu reihen, zumal wir auch hier nur übersichtlich verfahren können.

CORNEILLE trat, wie wir sahen, zuerst mit einer zur Komödie gerathenen Pastorale 1629 auf. Als er dies Stück, die Mélite, schrieb, wusste er, wie er selbst sagt, ganz und gar nichts von den Einheiten (unter denen wir κατ' ἐξοχήν hier, wie man auch damals pflegte, die Einheiten der Zeit und des Orts verstehn); sie sind zugleich darin, auch nicht unbewusst beobachtet, andererseits aber ebenso wenig in der Art verletzt, dass sie es wären, welche die Einheit der Handlung störten, wo dieselbe eine mangelhafte ist. Der gesunde Menschenverstand hielt den jungen Dichter ab — so erzählt uns Corneille selbst — Paris, Rom und Constantinopel zugleich auf die Bühne zu bringen[301]. Es ist nicht zu läugnen, das in dem ersten Stück Corneille's ein weit höheres Streben nach Einheit der Handlung, eine verständigere Komposition überhaupt, als in den meisten gleichzeitigen Dramen ist. Erst als Corneille in Paris erschien, um die Lorbeeren seiner Mélite zu ernten, erfuhr er

[301] *Examen de Mélite.*

etwas von der Existenz der *Regeln*. In den literarischen Kreisen der Hauptstadt, in welche er damals zuerst eingeführt ward, tadelte man namentlich, dass sein Stück nicht die Einheit der 24 Stunden habe[302]. Auf diese gerade war ja von jeher der grösste Nachdruck gelegt. Corneille liess sich nun sogleich — und dies ist eine nicht bloss für ihn sehr charakteristische, sondern auch literaturgeschichtlich wichtige Thatsache — von der Kritik einschüchtern. Einer der entscheidendsten Charakterzüge dieses originellen, und wenn auch einseitigen, doch in der That hochbegabten Genies war seine Ehrfurcht vor jeder Autorität — eine Ehrfurcht, die oft bis zur blinden Furcht ausartete. Mit dieser menschlichen Schwäche, die zum Theil auf Rechnung seines Zeitalters kommt, lag seine bis zum Stolz unabhängige Dichtergenialität in fortwährendem Kampfe, aus dem sie nur zu viele Wunden davon trug[303]. Die Disharmonie dieser Doppelnatur versuchte Corneille selbst in seinen Selbstkritiken zu versöhnen, oder vielmehr sich und andern versöhnt erscheinen zu lassen — was aber in Wahrheit so wenig der Fall ist, dass diese Selbstkritiken wahre Illustrationen zur Lehre des Komischen sind. — Die Folge jener Einschüchterung Corneille's aber war damals, dass er sein zweites Stück, obgleich eine Tragikomödie und eine *comme il faut*, der ganzen Anlage nach, den *Clitandre* in die Schranken der 24 Stunden einpferchte, und so, indem er auch noch andern äussern Einwirkungen bei der Abfassung Gehör gab, ein für den heutigen Geschmack wahrhaft abenteuerliches Werk hervorbrachte. Das Vorwort des bald nach seiner Aufführung, noch in demselben Jahre 1632 gedruckten Stücks gibt über dieses in der Reihe der dramatischen Schöpfungen Corneille's so auffallende Werk, das er selbst *später* für eine ironisch-satirische Schöpfung, gerichtet gegen den Abergeschmack jener Zeit, mit wenig Wahrheitsliebe erklären

[302] *Examen de Clitandre* im Eingang.

[303] *Ranke* sagt in der ihm eigenthümlichen Weise: „Da erschien Pierre Corneille, eine zugleich bescheidene und hochstrebende, durch beschränkte Verhältnisse auf eine gewisse Fügsamkeit angewiesene, aber in sich selbst auf das Ideale gerichtete Natur". Franz. Gesch. III, p. 351.

wollte, einen Aufschluss, der zugleich die damalige Lage des Trauerspiels in Frankreich überhaupt vortrefflich kennzeichnet. Wir ersehn daraus, wie in jenem ästhetischen Partheikampfe um die Gestalt der Tragödie, die Wage noch so durchaus schwankt, dass sich nicht einmal erkennen lässt, welche Schale sinken, welche steigen werde. Corneille sowohl von seiner Autoritätsfurcht als von seinem Streben nach Auszeichnung, nämlich nach allgemeinem, ungeschmälerten Beifall geleitet, verlässt mit diesem Stück die in der Mélite selbständig eingeschlagene Bahn, begibt sich mitten auf das streitige Terrain, auf das Aller Augen zumeist gerichtet waren, macht beiden Partheien Concessionen, um es mit keiner zu verderben, und sucht zwei widerstrebende Richtungen in Einem Werk zu befriedigen — welches dadurch eben ein Monstrum wird, zugleich aber momentan unendlichen Beifall erntet.

Die Vorrede ist indessen, wie dies ja nothwendig war, zunächst an das grössere Publikum adressirt, welches der regellosen Tragikomödie, die mehr die Schaulust befriedigte, noch den Vorzug gab. (Doch sollte auch später der Sieg in diesem Kampfe keineswegs durch die Massen entschieden werden.) Diesem Publikum nun, von dem Corneille ánnimmt, dass es sein Stück auch auf dem Theater schaue, sagt er, dass wenn es an der Mélite den Mangel an Effectszenen getadelt habe, es sich hier nun daran befriedigen könne: während es aber in dem Theater nur durch angespannte Aufmerksamkeit und gutes Gedächtniss bei der Menge von Intriguen und Begegnungen dem Dichter folgen könne, so könne es nunmehr in dem gedruckten Buche sich bequemer unterhalten. Er gibt zu, dass das Stück an den Zuschauer in jener Beziehung etwas grosse Anforderungen mache. Bei diesem Publikum und dieser Parthei sucht er dann aber die der andern gemachte Concession der Einheit der Zeit in ihrem Werthe herabzusetzen, dabei zugleich, wie so oft in seinen Vorreden, der Autorität, welcher er sich fügte, gegenüber den *Schein* der Unabhängigkeit zu wahren: er bereue es weder, sagt er, da nämlich früher, bei der Abfassung der Mélite *die Regel Eines Tags* nicht beobachtet zu haben, noch auch sei er entschlossen, sich für die Zukunft an sie zu halten (à m'y attacher dorénavant). „Heute",

fährt er fort, „beten einige diese Regel an, viele verachten sie: was mich betrifft, so habe ich nur zeigen wollen, dass wenn ich mich davon entferne, es nicht geschieht, weil ich sie nicht kenne". (!) Allerdings könne man hingegen ihm zum Vorwurf machen, dass er die Einrichtung (ordre) der Alten umgekehrt, da er statt der Boten und ihrer Erzählungen, die Ereignisse selbst auf die Bühne gebracht habe. „Diese Neuheit wird einigen gefallen können" — offenbar hat sich Corneille mit dem vorhergehenden Satz bereits an die gelehrte Parthei gewandt, und betrachtet sein Stück nunmehr aus dem Gesichtspunkt der *Tragédie*: denn sonst liesse sich auch der Ausdruck *Neuheit* (*nouveauté*) ganz und gar nicht hier erklären — „und wer nur", fährt er fort, „den Vortheil wird erwägen wollen, welchen die Action vor jenen langen und langweiligen Erzählungen hat, wird es nicht seltsam finden, *dass ich die Augen lieber erfreuen, als die Ohren belästigen wollte*, und dass ich, indem ich mich *in dem Zwang jener Methode* hielt, die Schönheit derselben annahm, ohne in die Unbequemlichkeiten zu verfallen, welche zu meiden die Griechen und Lateiner, die ihr folgten, gewöhnlich nicht verstanden, oder wenigstens es nicht wagten"[304]. — So spasshaft es ist zu sehn, wie Corneille zwischen den beiden, damals noch gleichmächtigen Partheien sich herumwindet, um keiner auf den Fuss zu treten: ebenso lehrreich zu beobachten, wie seine Neigung noch ganz der romantischen Richtung angehört, und er doch schon nicht den Muth mehr hat, auf dem streitigen Felde der Tragikomödie „dem Zwang der antiken Methode" sich zu entziehn. Der Kern der Streitfrage ist zugleich richtig von ihm herausgeschält, wenn er ihn auch in einer partheiischen Weise vorträgt: denn die Alternative war zwar nicht die Augen zu erfreuen oder die Ohren zu belästigen, wohl aber Augen- oder Ohren-

[304] Et quiconque voudra bien peser l'avantage que l'action a sur ses longs et ennuyeux récits, ne trouvera pas étrange *que j'aye mieux aimé divertir les yeux qu'importuner les oreilles*, et que me tenant dans *la contrainte de cette méthode*, j'en aye pris la beauté sans tomber dans les incommodités que les Grecs et les Latins qui l'ont suivie, n'ont su d'ordinaire, ou du moins n'ont osé éviter.

Freude — idealische Beredtsamkeit oder reale Handlung! — Am Schlusse dieser merkwürdigen Vorrede behandelt unser Dichter die Einheit des Orts. Man ersieht auch hier wieder, wie sehr dieselbe noch, wie von Anfang, in dem Hintergrund steht: sie wird von Corneille ganz en bagatelle behandelt. „Uebrigens überlasse ich den Ort der Szene der Wahl des Lesers", sagt er naiv: nur sei ein Königsschloss und dicht dabei ein Wald nöthig. Man weiss aber in der That beim Lesen des Stücks selten, wann man sich im Schloss, wann im Walde befindet [305].

Der Clitandre Corneille's bewies zur Genüge, dass man scheinbar die Einheit der Zeit und des Orts, wenn man diese Regeln nur ganz äusserlich auffasste, beobachten kann, ohne eine Einheit der Handlung zu erzielen; er ist zugleich aber das beste Zeugniss dafür, in welcher barbarischen Formlosigkeit die Tragikomödie sich noch immer befand, und dass solche Verletzung aller Schönheits- und Anstandsgesetze und des gesunden Menschenverstandes, indem die bare Willkür junger unreifer Dichter auf diesem Felde herrschte, allein schon zu jenem *Zwange der Methode* nöthigte, als welchen Corneille die Regeln bezeichnet. Jene wilde Zuchtlosigkeit ist es, die den Sieg der klassischen tragischen Form beschleunigte, die zugleich aber, wie man auch im Einzelnen nachweisen kann, das *buchstäbliche* Befolgen ästhetischer Gesetze, und die noch schwerer lastende Tyrannei conventioneller Bestimmungen wenn nicht hervorrief, doch ungemein förderte.

[305] Das eigentliche Decorationswesen war damals überhaupt auf der französischen Bühne, wie es scheint, noch wenig entwickelt. Die Seitencoulissen scheinen meistens von einer sehr vagen Natur gewesen zu sein, indem bei Veränderungen hauptsächlich nur der Vorhang des Hintergrunds gewechselt wurde. Das Bestreben der äusserlichen Beobachtung der Ortseinheit führte oft auch zu lächerlichen Aushülfsmitteln: wenn z. B. in der Médée — wie es auch sonst in gleichem Falle wohl geschah — der *gefangene* Aegeus, der seine Wohnung nicht wie die andern Personen verlassen konnte, um auf dem öffentlichen Platze, der gemeinsamen Redebühne, seine Rolle abzuspielen, hinter dem Gitter einer Thüre declamirt, während die Hälfte seines Körpers dem Blicke der Zuschauer entzogen war. Corneille sagt uns dies selbst in dem *Examen* des Stücks.

Man gerieth auch hier in das eine Extrem nur aus einem andern[306].

[306] Die Verwirrung in der Komposition, indem man oft Zeit und Ort *gar nicht* berücksichtigte, als gäbe es diese Kategorien überhaupt nicht, förderte die Strenge der Einheitsregeln. Das Gesetz der Bindung der Szene wurde geradezu durch das Gegentheil hervorgerufen; bei der gänzlichen Unverbundenheit der Auftritte löste der einzelne Akt sich wieder in ebensoviel Akte, als er Auftritte hatte, auf; wir gaben oben (p. 196) ein Beispiel. Die Ueberladung des Stils mit Metaphern führte zur Schmucklosigkeit, die metaphorische Gesuchtheit und Dunkelheit zu allzu verständiger Durchsichtigkeit und Klarheit, das Unpassende und lächerlich Absurde in der Bildersprache zu einem allzu grossen Streben nach Correctheit, das Unanständige zur Beobachtung des conventionell Schicklichen, das Zotige und Obscöne zur Prüderie des Ausdrucks u. s. w. Exempla docent: der Raum erlaubt uns indessen nur einige aufzuführen, die wir aus den beiden ältesten Werken Corneille's selbst entlehnen, bei dem doch die Fehler lange nicht in dem Grade, als bei Andern sich finden.

Toi-mème qui fais tant le cheval échappé,
Nous te verrons un jour songer au mariage.

Souffre que je dérobe un moment à ma flamme.

Sur un voeu solennel d'être un jour sa moitié.

Monsieur, tout est perdu, votre fourbe maudite,
Dont je fus à regret le damnable instrument,
A couché de douleur Tircis au monument.

Tircis sagt zu Cloris von deren Geliebten:

Dis-nous, auprès de lui retrouves-tu ton compte?

La beauté, les attraits, le port, la bonne mine
Echauffent bien les draps, mais non pas la cuisine.

Blessures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.

Monstre de la nature, exécrable bourreau,
Après ce lache coup qui creuse mon tombeau,
D'un compliment railleur ta malice me flatte!

Si mes sanglots ne vont où mon coeur les envoie,
Du moins par eux mon âme y trouvera la voie;
S'il lui faut un passage afin de s'envoler,
Ils le lui vont ouvrir en le fermant à l'air.
Sus donc, sus, mes sanglots, redoublez vos secousses,
Pour un tel désespoir vous les avez trop douces,
Faites pour m'étouffer de plus puissants efforts.

Nach dem Clitandre wandte sich Corneille bis zum Jahre 1635 wieder dem von ihm selbst neu angebahnten Felde der Komödie zu, indem er in dieser Zeit nicht weniger, als vier Lustspiele schrieb. Auch in diesen, wo er es doch gekonnt hätte, wagte er es nicht, die Regeln, namentlich die der Zeiteinheit zu ignoriren. Dagegen suchte er sich hier anfangs allerdings nur mit ihnen *abzufinden*. In den beiden ersten dieser Stücke wenigstens, der *Wittwe* und der *Galérie du Palais* befolgt er eine eigenthümliche, selbstgemachte Zeiteinheitsregel. Das Justemilieu, das er sich erfunden, ist eine Zeitdauer von fünf auf einander folgenden Tagen, entsprechend den fünf Akten der Komödie. Corneille spricht sich darüber in der Vorrede zu der Wittwe (1634 gedruckt) selbst aus: wo er denn zugleich versichert, dass er die beiden andern Einheiten unverbrüchlich beobachte, allerdings aber nach seiner Auffassung. In den beiden auf die eben genannten folgenden Lustspielen, der *Suivante* und dem *Palais royal* wird dagegen schon strict die Zeiteinheit beobachtet, in dem vorletzten sogar die *Bindung der Szenen* (*la liaison des scènes*), welche indess, wie Corneille in der Widmung desselben Stücks (1635) versichert, „nur eine Verschönerung, nicht eine Vorschrift" sei. Obwohl ebendaselbst Corneille ausdrücklich erklärt, dass er fern davon sei, sich zum Sklaven der Regeln zu machen, vielmehr behauptet, dass sein, als eines Dramatikers, erster Zweck sei, dem Theaterpublikum, dem *Hof* und dem *Volke* nämlich zu gefallen, und dass nur, wenn es sich machen liesse, die Regeln hinzuzufügen seien, um nicht den *Gelehrten* zu missfallen und einen allgemeinen Beifall zu erhalten[307] — trotz alledem ist leicht, gerade aus diesen Expectorationen selbst zu erkennen, dass die stricte Observanz der Regeln bereits festen Fuss damals fasste. Hof und Volk, die als einzigen Areopag

[307] Cependant mon avis est celui de Térence. Puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à *la cour et au peuple*, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter des règles, afin de ne déplaire pas *aux savans* et recevoir un applaudissement universel. Mais surtout gagnons la voix publique — — Hier sind die beiden Partheien ausdrücklich bezeichnet!

anzusehn, Corneille sich den Schein gibt, mussten vor den *Savants*, hinter denen Richelieu stand, sich beugen. In diesem Jahre 1635 waren in der That die Regeln bereits vollständig Mode — Mode, sage ich, was in Paris fast zu allen Zeiten viel sagen wollte. Die Regeln das war die Tagesparole jetzt nicht bloss mehr in den engern Kreisen der Literaten und Gelehrten, sondern in der ästhetisirenden Gesellschaft überhaupt; sie erschienen schon als der Inbegriff ästhetischer Weisheit, wie denn auch Corneille ja fort und fort versichert, dass wenn er sie verletze, er sie doch kenne, ja — was gar nicht einmal wahr war — schon gar lange gekannt habe. In einer 1635 erschienenen satirischen Broschüre, der Parnass oder die Kritik der Poeten von *La Piralière*, werden die jungen poetisirenden Schöngeister von damals, jenes Heer von ästhetischen Schwätzern und Dilettanten verspottet; die bis dahin ein Sonett zu drehen, oder eine Epistel zu fabriciren sich begnügt hatten, warfen sich bereits auf das Drama[308]: La Piralière erzählt unter anderm, wie sie die Schauspieler an den Theatereingängen anfielen, um ihre dramatische Waare anzubringen, die in der Behandlung eines der *Astrea* entlehnten Sujets bestehe, und wie sie zu deren Empfehlung heilig versichern, *dass sie alle Regeln beobachtet haben*[309]. — In diesem Jahre — und das Datum lässt sich genau und sicher bestimmen[310]

[308] In der *Galérie du Palais* Corneille's, Acte I, sc. 6 heisst es auch sehr bezeichnend:

Mais on ne parle plus qu'on fasse de romans;
J'ai vu que notre peuple en étoit idolâtre.
Le Libraire.
La mode est à présent des pièces de Théâtre.
Dorimant.
De vrai, chacun s'en pique, et tel y met la main,
Qui n'eût jamais l'esprit d'ajuster un quatrain.

[309] In der Verbindung der Astrée mit den Regeln sieht man zwei verschiedene Richtungen der Literatur und Kultur sich die Hand reichen. — S. den Auszug aus La Piralière's Schrift bei *Parfait* V, p. 163 ff.

[310] So schreibt auch *D'Urval*, ein Hauptgegner der Regeln, in einem seiner Tragödie Panthée angefügten *Discours 1638*: il m'est plus séant de faire place aux maîtres qui l'enseignent (sc. la règle de 24 heures), que de les choquer. A la vérité *s'ils n'étoient en jouissance de plus de trois ans* — — il me seroit aisé de mettre ici tout le plaidoyer de partie adverse etc. *Parfait* V, p. 414.

— hatte sich bereits die Wage ganz entschieden zu Gunsten der Regeln geneigt.

In demselben Jahre 1635 — und dies ist nicht minder ein Zeichen der Zeit in dem Entwickelungsgang des Drama und des Theaters — wandte sich Corneille, der *Poète comique*, zuerst der eigentlichen *Tragédie* zu. Und welchen Stoff ergriff er, als er diese neue Laufbahn begann? Er schrieb die *Medea*: er erwählte nicht bloss eine antike Fabel, sondern er schöpfte aus *Seneca*; er liess ihn sich zum Vorbild dienen, er übertrug ihn sogar zum Theil in sein Stück geradezu, wie es einst Garnier gethan. Was wir früher darzulegen suchten, dass das römische Trauerspiel eine innere nothwendige Beziehung zu der französischen Tragödie gehabt habe — findet in dieser Zeit des Wiedererwachens der letztern seine vollkommne Bestätigung. Wie Jodelle's Kleopatra alsbald Uebersetzungen Seneca's folgten, ebenso der Sophonisbe Mairet's. Diese wurde 1629 zuerst gespielt: 1632 erschien schon eine Bearbeitung des sterbenden Herkules von einem der befähigtsten Dramatiker damals, *Rotrou*, dem innigen Freunde, dem „Väterchen" Corneille's[311]. *Seneca* war es also, bei dem auch Corneille seine Studien in der tragischen Beredtsamkeit machte; seine Begabung für die pathetische Rede hatte er allerdings schon an einzelnen leuchtenden Stellen seiner Komödien und selbst seiner monströsen Tragikomödie offenbart. Jetzt machte er aber sozusagen seine Schule. Wie sehr aber Corneille in dieser Rücksicht noch der Schule bedurfte, zeigt das Stück selbst zur Genüge, sowie sein eignes Urtheil darüber. In dem *Examen* der Médée sagt er am Schluss selbst: „Was den Stil betrifft, so ist er sehr ungleich in diesem Gedicht, und was ich von dem meinigen hinein gemischt habe, kommt so wenig dem nahe was ich aus Seneca übersetzte, dass es nicht nöthig ist den Text von ihm an den Rand zu setzen, um den Leser unterscheiden zu machen, was von ihm oder von mir ist"[312]. Was

[311] 1634 folgte ein Thyeste. 1635 ein Hippolyte, jenes ein freies Werk, dieses eine blosse Uebersetzung Seneca's.

[312] Er fügt hinzu: Le temps m'a donné le moyen d'amasser assez de forces, pour ne laisser pas cette différence si visible dans le *Pompée*, où j'ai beaucoup pris de *Lucain*, et ne crois pas être demeuré fort audessous de lui — Seneca und Lucan!

hier Corneille mit edler Aufrichtigkeit sagt, zeigt auch der flüchtigste Durchblick. Doch ist Corneille in Einer Beziehung hier zu bescheiden gewesen, er hat den Seneca meist weit weniger übersetzt, als bearbeitet; er ist an solchen Stellen in dem Pathos bereits zu einer individuellen Originalität durchgedrungen. Hier finden sich denn schon einzelne Sätze von grosser poetischer Kraft und Schönheit. Ganz anders ist der Stil wo Corneille sich selbst überlassen ist, in den Szenen, die von seiner eigenen Erfindung er hinzugefügt. Diese sind zum grössten Theil nämlich ihrer ganzen Anlage, ihren Motiven nach im Charakter der Komödie erfunden, und so ist auch der sprachliche Ausdruck durchaus im Stile derselben, mitunter sogar von einer wahrhaft lächerlichen Trivialität [313]: in andern von jenen Szenen aber, die wirklich tragischer Natur sind, wie der Monolog des Aegée im Gefängniss, versetzt der Schwulst und die Verwirrung gesuchter Metaphern uns auf die tragikomisch-pastorale Bühne zurück. — Schon diese Bemerkungen deuten an, wie sehr Corneille in der Komposition des Stücks von Seneca abweicht. Er hat es nicht bloss für nöthig gehalten das Liebesverhältniss der Creusa zum Jason ausführlicher zu behandeln, gleichsam in Szene zu setzen, sondern auch noch eine zweite Liebesintrigue, die des alten Aegeus, der um Creusa's Hand durch Jason betrogen diese Königstochter entführen will, hinzugefügt. Beide Liebesverhältnisse sind rein komödienhaft, das letztere gerade zu komisch: in dieser Richtung hat die Tragikomödie auf die Tragödie eingewirkt, die Tragikomödie, die alsbald, wie Garnier's Bradamante zeigte, auf die romantische Liebe vornehmlich sich gründete: in keinem Trauerspiele Corneille's fehlt später diese *Zuthat*. In der That ist die Liebe in denselben — denn die *Tragikomödie* Cid kommt hier nicht in Betracht — nur ein

[313] Der Held, der das goldne Vliess erobert, spricht zu seinem Vertrauten (Pollux):

Que vous dirai-je plus? *mon bonheur ordinaire*
M'acquiert les volontés de la fille et du père,
Si bien que de tous deux également chéri,
L'un me veut pour son gendre, l'autre pour mari.

Diese Stelle mag für hunderte hier genügen.

Accidens, dem man noch ansieht, dass es von aussen in diese klassisch-tragische Form eingeführt ist: bis *Racine* erst die Liebe zum *herrschenden* Moment in der dem Alterthum nachgebildeten tragischen Kunstform machte, und ihr damit einen in sich vollendeten Abschluss gab. Bei ihm erst sind die verschiedenen Elemente aus denen das klassische französische Trauerspiel sich entwickelte, zu einem *harmonischen* Ganzen verschmolzen, zu einer Totalität, die in sich selbst ihren Schwerpunkt hat. — Noch eine Eigenthümlichkeit der Medée aber ist, dass Corneille auch auf diesem dramatischen Gebiet „das Auge" des Publikums „zu erfreuen" bestrebt ist, indem er nicht bloss die Katastrophe des Korinthischen Königshauses, die hier in einen zweifachen Selbstmord ihren Ausgang nimmt, *auf der Bühne* geschehen lässt, sondern auch die Hauptheldin daselbst ihre Zauberkünste produciren, und schliesslich, wie allerdings im Seneca selber, auf ihrem Drachenwagen durch die Lüfte entfliegen lässt. Welch ein Unterschied in dieser Beziehung gegen den nur fünf Jahre spätern Horace! —

Die Médée fand indessen, vielleicht weil sie nicht Fisch noch Fleisch, weder im reinen Stile der Tragödie, noch in dem der Tragikomödie verfasst war, trotz des opernhaften Schlusseffects einerseits und der Beobachtung der Einheiten andererseits keine günstige Aufnahme auf den Brettern: Corneille wandte sich, möglicherweise eben deshalb, wieder der Tragikomödie zu, und schrieb seine *Illusion comique*, ein wahrhaft monströses Opus, in dem sich alle dramatischen Stilarten kreuzen, und welches an Ungeheuerlichkeit des Sujets und der Komposition noch den Clitandre übertrifft. Dieses Stück, zu dessen Hervorbringung die Farce wie die Tragödie, die Komödie wie die Pastorale beisteuern mussten[314], dieser drama-

[314] Die Pastorale war vertreten durch die Rolle des Zauberers, die Tragödie durch ein eingelegtes kleines Trauerspiel (im letzten Akt), die Farce endlich durch die Rolle des *Matamore*. (Dieselbe war in die französische Farce trotz des spanischen Namens aus der *italienischen* Kunstkomödie übergegangen. Dies zeigt unter anderm das 1608 erschienene Buch *Les Bravacheries du Capitaine Spavante* divisée en 6 discours, sans distinction d'actes ni de scènes, *traduite de l'Italien* de Franç. Adreini, *comédien de la compagnie des Jaloux* — jener Gelosi also, deren wir p. 123 gedachten.)

tische Ragout, der recht zeigte, was sich all unter dem Titel Tragi-comédie substituiren liess — erntete, aufgeführt 1636, einen ausserordentlichen Beifall! Beweis genug, welche Geschmacksbildung das Theaterpublikum im Parterre wie in den Gallerien hatte — und wie leicht einem solchen gegenüber, der Gelehrtenparthei der Sieg schliesslich zufallen musste!

Ein solcher Beifall der Menge verblendete indessen Corneille nicht; weder sein Genie konnte sich befriedigt fühlen, statt eine Kunsttotalität zu erzeugen, bloss stofflich zu wirken, durch die Neuheit einer bizarren Erfindung — welcher er selbst gleich damals des Stückes Wirkung zuschrieb[315] — noch auch erlaubte ihm sein ästhetisches Bewusstsein, das wie wir sahen so frühe sich entwickelt, in dem Streben nach formeller Vollendung, insonderheit nach einer dramatischen Komposition von objectivem Kunstwerth nachzulassen. Andererseits aber zog die schöpferische Productivität seines Geistes immer noch das freie Feld der Tragikomödie mehr, als das von einer engherzigen Kunsttheorie fast selbstherrlich regierte der Tragödie an. Der Zufall führte damals Corneille zur Kenntniss des Spanischen und des dramatischen Werks Guillen's de Castro *Las mocedades del Cid.* Dies ward ihm die Quelle eines neuen Dramas; in reichem Masse schöpfte er, oder besser gesagt: aus dem Material des spanischen Kunstwerks schuf er ein französisches. So entstand die *Tragi-comédie* der Cid, ein romantisches Schauspiel im vollen Sinne des Worts, und dabei von französisch-nationalem Gepräge, im Ton zugleich und der Färbung der spezifischen Bildung der Gesellschaft damals entsprechend — endlich keineswegs der Illusion gleich in dem aufgelösten und zerrissenen Gewand ungebundener Regellosigkeit, wovon wenigstens nicht abhielt des Spaniers Beispiel; im Gegentheil komponirt nach den Regeln der französischen *Tragödie*, die für dieselbe schon Gesetzes Kraft hatten, d. h. unter Beobachtung der Einheiten, oder doch in solcher Absicht. Noch einmal hatte Corneille hier, und in höherer Art, denselben Versuch wie im Clitandre gemacht, zwei heterogene Elemente zu vereinbaren.

[315] S. die Epitre dédicatoire.

Die Tragikomödie in ihrer vollkommenen Gestaltlosigkeit, wie dieselbe noch in der *Illusion* sich zeigte, konnte, so fühlte er wohl, fürder nicht mehr ebenbürtig neben der klassischen Tragödie bestehn; zumal diese bemerkenswerther Weise seit eben der Zeit wo die Lehre der Einheiten allgemeinere Anerkennung gefunden, seit dem Jahre 1635, in rascher Progression immermehr cultivirt ward. Waren *bis* zu diesem Jahre seit der Sophonisbe nur zwei Tragödien von Erfolg, und beide wieder von dem Verfasser der erstern, Mairet auf der Bühne neu erschienen, so traten in den Jahren 1635 und 1636 ausser Corneille selbst, dem Dichter der Medea, schon BENSERADE, CALPRENÈDE, TRISTAN und SCUDÉRY mit nicht weniger als sechs Tragödien auf, von denen einige wenigstens einen sehr grossen Beifall erlangten. Die Gattung der Tragödie wurde bereits von der öffentlichen Meinung nicht bloss der Aesthetiker, sondern der Dichter für eine höhere, als die der Tragikomödie erachtet[316]. Corneille wollte seine neue Tragikomödie also im Rang gewissermassen den Tragödien gleichstellen.

Der Beifall, den der Cid fand, als er im Winter 1636 die Bühne beschritt, war ein ebenso grosser als allgemeiner; der Hof wie das Volk waren in einem Enthusiasmus des Entzückens: nicht bloss füllte er stets von Neuem die Räume des öffentlichen Theaters, sondern auch bei Hofe ward er, ja bei dem Kardinal selbst und sogar mehrmals gespielt. Nicht zu verwundern war solcher Beifall. Das Stück ist reich an unverwelkbaren Schönheiten — dies kann keiner wenigstens läugnen, der die Sprache Frankreichs und seinen Nationalgeist kennt: es wird nur mit beiden untergehn. Diese Schönheiten des Cid tragen, wie wir eben andeuteten, und dies ist ja bei jedem dauernden Kunstwerke jeder Nation der Fall, einen nationalen Charakter zugleich; nicht im Geringsten will ich be-

[316] *Scudéry* schreibt, indem er von dem Prince déguisé spricht, der fünften der Tragikomödien, die er seit dem Beginne seiner dramatischen Laufbahn 1629 bis z. J. 1635 verfasst: „Le succès de cette tragi-comédie fut si extraordinaire, que je n'osai la faire suivre par une autre de même nature, *et je crus que pour la surpasser, il falloit monter la lyre sur un ton plus haut.* Je fis donc la Mort de César, qui fut ma première *tragédie*". Préface d'Arminius.

streiten, dass Corneille viel dem Spanier verdankt, aber das national-spanische Element ist im Allgemeinen in dem französischen aufgegangen. Wo aber jenes spanische Element als solches durchschimmert, oder wo es, was zumal in den schwülstigen Auswüchsen der Diction der Fall ist, nackt zu Tage tritt — selbst da bezauberte es damals, die Gesellschaft, weil sie der spanische Ton beherrschte, das Volk weil für den Franzosen das Neue und Bizarre einen unwiderstehlichen Reiz hat. So ergriff dies Stück mit seinen Tugenden und Fehlern, mit seinem nationalen, und seinem fremdartigen Wesen.

Anfangs schwieg die Kritik: wer hätte zu tadeln gewagt, so lange Richelieu Beifall klatschte? Aber Corneille, berauscht von dem Ruhm, war auch *stolz wie ein Spanier* geworden. Er glaubte mit der Stirn den Himmel zu berühren. Das Bewusstsein seiner Genialität, das ihm jetzt erst vollkommen geworden, hatte ihm ein Gefühl der Unabhängigkeit verliehn, das durch die servile Gesinnung der Zeitgenossen, zumal der Künstler und Gelehrten nur noch gesteigert ward. Richelieu war es, wie allen Despoten, schon an sich unerträglich, einen Mann sich gegenüber zu sehn, der seinen, öffentlich hoch anerkannten Werth nur seinem eignen Verdienst zuschrieb [317]. Und gab er, Richelieu, nicht dem armen Poeten aus der Provinz seinen Sold wie den andern? war Corneille etwa nicht unter seiner Protection gross geworden — nannte derselbe sich nicht seinen Diener? Hatte ihm, dem allmächtigen Kardinal der Cid etwa die Herrschaft über das Theater entrissen, dessen Intendanz er in eigner hoher Person übernommen hatte?

[317] Die damalige Stimmung Corneille's spiegelt sich vollkommen in seiner berühmt gewordenen Epistel *Excuse à Ariste*, welche wenn nicht noch vor den Observations Scudéry's, doch kurz darauf veröffentlicht wurde. Er sagt da:

Le prix que nous valons, qui le sait mieux que nous?

— content du succès que le mérite donne,
Par d'illustres avis je n'éblouis personne;
Je satisfais ensemble et peuple et courtisans,
Et mes vers en tous lieux sont mes seuls partisans;
Par leur seule beauté ma plume est estimée,
Je ne dois qu'à moi seul toute ma renommée.

*

Man kann sich wohl denken, wie Racinchen erbittert wurde. — Die poetischen Nebenbuhler Corneille's, die sein Stolz und eine Ruhmredigkeit, die auch Andern missfiel[*], nicht minder verletzt hatte, zögerten nun nicht mehr ihrem Zorne Luft zu machen. Der eitelste von allen, der Prahlhans Scudéry, der am leichtesten den Splitter in Corneille's Auge wahrnehmen musste, eröffnete den Kampf, und zugleich mit der folgenreichsten der Streitschriften, der einzigen von wahrer literaturgeschichtlichen Bedeutung, den *Observations sur le Cid*. Sechs Beobachtungen waren es, die Scudéry machte und erweisen wollte — wir wollen sie sämmtlich würdig hier aufführen, bloss weil die übrigen Gegner Corneille's nichts anders vorbrachten, vielmehr nur den einen oder andern dieser Punkte auch zur Zielscheibe *ihrer* Angriffe nahmen[**]: 1) das Sujet sei durchaus nichts werth. 2) das Stück verletze die Hauptregeln des Dramas. 3) es ermangele des Urtheils in seiner Führung, 4) es habe viele schlechte Verse. 5) fast alles was es an Schönheiten habe, sei gestohlen, und also sei 6) die Achtung, die man ihm zolle, ungerecht. Das historisch wichtige der Schrift Scudéry's lag aber in den beiden ersten Punkten. Man kann nicht sagen, dass Scudéry der Beweis hier misslungen wäre, nämlich von der Basis aus, die er einnahm, und welche, was die Hauptsache, Corneille selbst dargeliehen hatte. Scudéry stützt sich in seiner Beweisführung nämlich durchaus auf die angezeigte Doppelnatur des Stückes — was, wie mir däucht, noch gar nicht hervorgehoben ist. Und doch hatte gerade dies die wichtigsten Folgen. Im Eingang seiner Schrift stellt Scudéry den Cid in eine Linie mit den berühmtesten *Tragödien* jener Zeit, der Sophonisbe, Kleopatra, Hercules u. s. w. — man

[*] Auch der *Marguillier*, der geistreiche Partisan Corneille's aus dem Kreise der Bourgeoisie, tadelt streng in seinem *Jugement du Cid* die grosse Eitelkeit Corneille's, indem er unter anderm schreibt: C. est tombé lourdement, en se louant lui-mesme par une misérable lettre à Ariste, où il s'est estendu en des vanités insupportables.

[**] So suchten *Mairet* und *Claveret*, deren Polemik von Anfang sehr persönlich war, vornehmlich nachzuweisen, dass der Cid nichts als eine Uebersetzung sei; auch die Médée wurde in dieser Richtung von ihnen herangezogen.

solle diese nicht sogleich geringer als jenen achten! Den Beweis für seine erste Beobachtung aber gründet er nur darauf, dass der Cid *als Tragikomödie* eine verwickeltere Fabel haben müsse, deren Ausgang man nicht sogleich voraussehe. „Die *Tragödie* komponirt nach den Regeln der Kunst — so lässt er sich wörtlich vernehmen — darf nur eine Haupthandlung haben — — — und da der Inhalt aus der Geschichte oder den bekannten Fabeln genommen werden muss (*sic*), nach den Vorschriften, die man uns hinterlassen hat, so *hat man da nicht die Absicht den Zuschauer zu überraschen*, denn er weiss schon, was man darstellen muss: *aber nicht ist es ebenso mit der Tragikomödie*, — — es ist vielmehr nothwendig, dass in *dieser* Art Dichtung den ersten Akt eine *Intrigue* verwirre, welche den Geist immer in Spannung halte, und welche sich erst am Ende des ganzen Werks *ent*wirre".

Bei der Beweisführung des *zweiten* Punktes hingegen wird der strenge Massstab der *Tragödie* angelegt[320], hier werden jene „Vorschriften, die man uns hinterlassen hat" zur Richtschnur genommen, hier macht sich Scudéry, wie Corneille mit einer sprichwörtlichen Redensart, die wir als nicht wohl übersetzbar wörtlich geben, sehr treffend sagte, „ganz weiss von *Aristoteles*". Als die wichtigste, die Fundamental-Regel erklärt er die der Wahrscheinlichkeit; diese sei in dem Cid durchaus verletzt, und von Corneille noch mehr, als von dem Spanier — weil Corneille die Einheit der Zeit *beobachtet* habe! Und das sagt *Scudéry*, der auf seinen Aristoteles schwört, der sich über Alle moquirt, wie er selbst sagt, die diesem nicht folgen? Freilich er meint, jene „vortreffliche Regel" — über deren Wesen er sich hier weitläufigst verbreitet — *musste* ohne allen Zweifel beobachtet werden; aber ihre Beobachtung machte im vorliegenden Falle die Verletzung der Wahrscheinlichkeit nur um so grösser. Und in diesem letzten Punkte hatte Scudéry in vollem Masse recht. Dies empfanden auch gar viele damals, wie denn die Unbefangenen zu allen Zeiten wohl

[320] Man muss dabei noch beachten, dass Scudéry's eigne Tragikomödien, von denen zwei mit dem Cid auf der Bühne concurrirten, durchaus nicht nach den *Regeln* verfasst waren.

mit solchen Sophistereien, als sie später zu Corneille's Rechtfertigung, z. B. von La Harpe herausgeklaubt wurden, nicht zurecht gekommen sein werden: die französische Akademie namentlich gab gerade in diesem Punkte Scudéry entschieden **Recht**, und betonte jenen Mangel sogar noch stärker. Ja Corneille selbst gibt ihn später zu, in seinem Examen du Cid.

Die Unverträglichkeit des romantischen Stoffes also mit der Regel der Zeiteinheit, auf welcher hauptsächlich die Komposition der französischen Tragödie basirt war, war nicht zu läugnen; dies wurde von der Kritik erwiesen, und das war in der That die Hauptsache — die Einheit des Orts aber zu beobachten, hatte die Natur des Stoffs schon überhaupt nicht erlaubt. Dass jene Unverträglichkeit aber an einem Stück, welches fortdauernd so ungemeinen Beifall, und nicht zum geringen Theile gerade seines Stoffes wegen erntete, nachgewiesen war — an einer Tragikomödie, die durch Haltung und Stil, wie selbst ihre Gegner indirect bezeugten, den Tragödien vollkommen ebenbürtig zur Seite sich stellte, war nun von der grössten Bedeutung. Alles kam darauf an, wem, dem Stoff oder der Regel, die Schuld jener Unverträglichkeit beigemessen wurde. Entweder musste nämlich jezt die innere Haltlosigkeit der äusserlichen Einheitsregeln zu Tage treten: oder, blieben sie unerschüttert, trugen sie den Sieg davon, so waren die romantischen Stoffe von der *tragischen* Bühne ausgeschlossen[321]. Die Tragikomödie hatte dann hier keine Zukunft.

Dieses Dilemma ward damals freilich kaum irgend so klar formulirt und ausgesprochen: aber es offenbarte sich doch als solches in der Heftigkeit, womit während des Streits die Einheiten angegriffen, in der Zähigkeit mit der sie vertheidigt wurden.

Es würde uns hier zu weit führen, ja nicht einmal in unserem Interesse sein, in die Kämpfe um den Cid, die auf Scudéry's Schrift folgten, näher einzugehn. Wir eilen dem Ende zu. Man weiss wie die Akademie durch Richelieu bestimmt wurde,

[321] Man sehe oben die aus den *Observations* citirte Stelle, bei der wir unser *sic* angemerkt.

zwischen Scudéry und Corneille, als den beiden Hauptpartisanen zu Gericht zu sitzen, wie sie, nach langem Zögern nur, diese Gerichtsbarkeit über die französische Literatur annahm. Da sie in Richelieu's Sinne einzig und allein, um Corneille zu demüthigen, urtheilen sollte, so ist die Unpartheilichkeit, die sie im Allgemeinen in ihrem Urtheil bewies [322], in der That zu loben. Sie erkannte in reichem Masse das Genie Corneille's an, wie es in diesem Werke sich bekundet; sie nahm ihn auch gegen viele einzelne Ausstellungen Scudéry's in Schutz —

[322] Gegen die Unpartheilichkeit spricht durchaus nicht der von *Taschereau* (l. l. p. 85) citirte Brief *Chapelain's* an Boisrobert, in welchem er unter Uebersendung des ersten Entwurfs der Kritik Boisrobert bittet, ihn selbst und die Akademie bei dem Kardinal zu entschuldigen, dass sie nicht Alles im Cid verworfen hätten, indem was sie lobten nur unwesentliches sei. Die erbärmliche Servilität Chapelain's und vieler seiner Collegen offenbart sich da, keineswegs aber ihre Partheilichkeit. Sie suchten vielmehr hier wie in dem ganzen Prozess die Unpartheilichkeit zu bewahren, indem sie Richelieu darüber täuschten; nicht ihre Unpartheilichkeit war affectirt, wie Taschereau behauptet, sondern ihre Partheilichkeit, letztere nämlich dem Kardinal gegenüber. Es ist dies von Bedeutung festzustellen, nicht im Interesse der Akademie, wohl aber sehr in dem der rechten historischen Auffassung des Entwicklungsgangs der Tragödie. Kein äusserlicher Umstand bestimmte die Akademie, den Cid in den Hauptpunkten zu verurtheilen, worin sie es that. Um speziell noch zu erweisen, dass *unsre* Auffassung jenes Schreibens von Chapelain die richtige ist, wollen wir aus einem *sechs Wochen früher* geschriebenen Briefe Chapelain's an Balzac — ein Brief, der rein *privater* Natur war — eine Stelle herausheben. Chapelain lobt zuerst Corneille, wegen der *Ornements*, die er dem dem Spanischen entlehnten Stoffe gegeben habe; fährt dann aber fort: Il est bien vrai, *entre nous*, (man sieht, Chapelain fürchtet den Widerspruch der öffentlichen Meinung), que le Cid se peut dire heureux d'avoir été traité par un Français et en France, où la finesse de la poésie du théâtre n'est point encore connue. *En Italie il eût passé pour barbare, et il n'y a point d'académie qui ne l'eût banni des confins de sa jurisdiction*: ce qui a donné beau jeu à M. de Scudéry, de lui objecter les fautes, que vous verrez remarquées dans le volume que je vous envoie — — Dieser Brief ist vom 13. Juni, das andere Schreiben aber vom 31. Juli d. J. 1637. Den 16. Juni aber erst beschloss die Akademie zu Gericht zu sitzen. — Man sieht also, die Klassicität, für welche Italien als Muster erschien, nicht die Erbitterung Richelieu's bestimmte Chapelain's und der Akademie Urtheil der Hauptsache nach: mag auch in Kleinigkeiten dem Zorn des Kardinals und der Rancune Chapelain's selbst genuggethan worden sein.

aber sie entschied, für die formelle Beurtheilung des Stücks ganz den Massstab der klassischen Tragödie anlegend, sowohl dass der Gegenstand nicht gut gewählt sei, als dass die Regeln, insonderheit die der Zeit- und Ortseinheit unter allen Umständen zu beobachten wären; sie erklärte die letztere, da sie bis dahin so gering geschätzt worden, ausdrücklich noch für ebenso nothwendig als die erstere. Damit waren die Einheiten für legitim erklärt.

Nur eins war noch möglich: der ruhmgekrönte Corneille wagte dem Urtheil zu trotzen: wenn er dann einen Stoff von gleicher Natur und gleichem Werthe ergriffen hätte [323], dies Mal *selbst keine Fessel* sich auferlegt, nur das Mass in der Komposition wie in seinen Komödien etwa eingehalten, und von Neuem denselben Enthusiasmus hervorgerufen hätte? Und *doch* das Princip der Autorität würde, wenn auch etwas später, gesiegt haben, denn die Verehrung, die demselben schon damals in Frankreich ward, gab ja dem Ausspruch der Akademie die Kraft. Der folgenden Kulturentwickelung der Franzosen entsprach die Gestaltung ihrer Tragödie vollkommen; ebensowenig als man etwa sagen könnte, Frankreichs Verfassung unter Ludwig XIV. hätte unter gewissen Umständen, z. B. wenn die Fronde gesiegt, die einer parlamentarischen Monarchie sein können, ebensowenig konnte das Trauerspiel der Franzosen damals ein anderes werden, als es wurde.

Corneille aber unterwarf sich, ja er unterwarf sich zu viel. Je höher er selbst sich erhoben hatte, desto tiefer fühlte er sich herabgestürzt. Noch vor der Entscheidung der Akademie war er ganz kleinlaut geworden. — Die Zahl der Gegner, unter denen mancher, der sich früher seinen Freund nannte, das Gewicht der Namen mehrerer, das Bewusstsein, durch seine Ruhmredigkeit den Streit wenn nicht heraufbeschworen, doch nicht wenig erhitzt und erweitert zu haben, alles das wirkte sehr niederschlagend auf ihn, zumal bei der Rechnung, die er der öffentlichen Meinung trug, und dem Respect, den er vor Autoritäten hatte. Dazu noch die Furcht, die pecuniäre Unter-

[323] Forderte ihn doch *Chapelain* selbst dazu auf, wie wir weiter unten zeigen.

stützung Richelieu's zu verlieren[324]! Corneille war keine solche Natur, um aus diesen Stürmen nur in sich einiger und fester hervorzugehn. Anfangs trotzte er; das Unabhängigkeitsgefühl seiner Genialität gab noch den Ausschlag: er weigerte sich, in der Akademie einen Richter über sich anzuerkennen. Allmälig aber liess er sich bereden und einschüchtern, die Furcht vor dem Kardinal that das Meiste: nunmehr suchte er mit der eignen Doppelnatur sich abzufinden, er erkannte die *Competenz* der Akademie zwar an, aber in einer zweideutigen, bloss negativen Weise[325]. Er verfuhr ganz ähnlich hier wie in seinen ästhetischen Selbstkritiken. Sein Selbstvertrauen schwand dann zusehends, die Autoritätsehrfurcht trug über die Genialität immer mehr den Sieg davon: „Ich erwarte," schreibt er schon im November d. J. an Boisrobert, „mit vieler Ungeduld die *Sentiments de l'Académie*, um zu lernen, was ich künftig befolgen muss; bis dahin kann ich nur mit Misstrauen arbeiten, und wage nicht ein Wort in Sicherheit zu gebrauchen[326]." Nur einem Panegyriker Corneille's war es vorbehalten, diesen Satz für Ironie zu erklären! Die Folge hat nur zu sehr bewiesen, wie wahr er gemeint war.

Als das Urtheil der Akademie erschien, brauste Corneille allerdings auf, und *wollte* darauf antworten — aber er schwieg. Zwei volle Jahre liess er dann verstreichen, ehe er mit einem neuen dramatischen Werke auftrat — und wie hatte er bis dahin Jahr für Jahr geschaffen! Als er ein Jahr nach dem Urtheil der Akademie wieder von Rouen, wohin er sich zu-

[324] Und was that nicht Corneille schon des Geldes wegen! indem er z. B. seinen *Cinna* für 1000 Pistolen einem Herrn v. Montauron widmete mit so übertriebenen und unwahren Schmeicheleien, dass es selbst der Servilität jener Zeit zu viel war, und sie solche Panegyrikus danach *épîtres à la Montauron* betitelte. In wie weit allerdings der Zeitgeist Corneille entschuldigt, hat *Guizot* gezeigt, l. l. p. 177 ff.

[325] Corneille schrieb an Boisrobert, der ihn im Namen des Kardinals drängte, endlich einzuwilligen, dass die Akademie über den Cid urtheilte — welche Zustimmung die Akademie selbst durchaus verlangte — folgendes: *Messieurs de l'Académie peuvent faire ce qui leur plaira;* puisque vous m'écrivez que Monseigneur (Richelieu) serait bien aise d'en voir leur jugement, et que cela doit divertir Son Eminence, *je n'ai rien à dire.*

[326] *Pélisson*, Hist. de l'Académie française, p. 121.

rückgezogen, nach Paris kam, hatte er das Urtheil noch immer nicht verdaut und verwunden; es wirkte bei ihm gleich einem Gift, oder einer Arznei — das eine oder das andere mag man sagen, je nach dem ästhetischen Standpunkt, den man einnimmt. Chapelain unterrichtet uns davon: er schreibt an Balzac den 15. Januar 1639, Corneille habe ihn besucht und als den Urheber der Schrift der Akademie, und nicht mit Unrecht, angeklagt; Scudéry habe wenigstens das erreicht, Corneille's Ader ausgetrocknet zu haben. Er selbst (Chapelain) habe ihn dagegen angeregt und ermuntert, an Scudéry und dessen Beschützerin (der Akademie) durch einen neuen Cid sich zu rächen, der noch einmal die Huldigungen von aller Welt gewinne, und zeige, dass die Kunst es nicht sei, was die Schönheit macht[327]; aber nichts könne Corneille dazu bestimmen; „*er spricht von weiter nichts als von Regeln*", endet Chapelain dann, „und von den Dingen, die er den Akademikern hätte antworten können, wenn er nicht gefürchtet hätte, die *Mächtigen* (puissances) zu beleidigen; den Aristoteles setzt er übrigens unter die apokryphen Schriftsteller, sobald er sich nicht seiner Imagination anbequemt". Diese Aussage, obschon von einem Gegner Corneille's, gibt einen vortrefflichen, mit den Thatsachen durchaus im Einklang stehenden Aufschluss über die Wirkung, welche das Urtheil der Akademie auf Corneille's Künstlernatur ausübte. Die Antwort, die Corneille selbst endlich (1640) nicht bloss der Akademie, sondern der Welt gab, war kein zweiter *Cid*, sondern ein *Horace*, eine *Tragédie*, antiken Stoffes, unter der Regeln Beobachtung verfasst — das Schiksal der französischen Tragödie war entschieden auf Jahrhunderte.

[327] — — en faisant quelque nouveau Cid qui attire encore les suffrages de tout le monde, et qui montre que l'art n'est pas ce qui fait la beauté. *Taschereau*, l. l. p. 94.

GOTHA. — STOLLBERGSCHE BUCHDRUCKEREI.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03020 9780